

ДИПЛОМАТИЧЕСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ КАК ТЕКСТОЛОГИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА: ТРИ СТРАНИЦЫ ИЗ “ЗАПИСНЫХ ТЕТРАДЕЙ” Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

© 2014 г. К. А. Баршт, Т. Н. Малафеевская

Важнейшим источником информации о творчестве Ф.М. Достоевского 1860–1870-х гг. являются его “записные тетради”. Издания “записных тетрадей” Ф.М. Достоевского формируются на основе принципа, согласно которому лишь один из информационных слоев рукописи признается необходимым для воспроизведения – язык вербальных записей. Однако в реальности рукопись “Преступления и наказания”, например, это текст, написанный на ряде языков: вербальных, графических и промежуточных вербально-графических, образующих в своем смысловом взаимодействии сложную семантическую картину. Предлагаемый метод публикации рукописей Ф.М. Достоевского, с использованием дипломатической транскрипции, позволяет сохранить эти слои информации в значительно более полном объеме, по сравнению с применяемыми в настоящее время методами.

One of the main sources of our knowledge of Dostoyevsky's creative habits in years 1860^s–1870^s are his ‘working notebooks’ (*zapisnye tetradi*). Existing editions of these notebooks seem to reproduce the text on the principle that only one important level of manuscript is worthy of being presented; namely, the verbal level itself. However, the fact is that Dostoyevsky's manuscripts (to take *Crime and Punishment*, for instance) are texts of many coexisting languages: verbal, graphical, verbal/graphical (special picture-writing, calligraphy, and other verbal/graphical means), which, taken together, create a complicated semantic structure. Here we speak for publication of a diplomatic transcript edition of Dostoyevsky's works, which would retain different levels of meaning – to a fuller extent, than it is possible in other types of scholarly editions.

Ключевые слова: творческий процесс Достоевского, “записные тетради”, вербальные и идеографические языки рукописи, метод дипломатической транскрипции.

Key words: Dostoyevsky's creative process, ‘diary / working notebooks’, verbal and ideographic languages in the manuscripts, diplomatic transcription method.

В основе изучения творческого процесса писателя лежит рассмотрение его творческих записей, в особенности тех, в которых зафиксированы ранние стадии развития замысла того или иного произведения. Основным источником информации о творчестве Ф.М. Достоевского 1860–1870-х гг. являются его “записные тетради”, которые на протяжении всей жизни бережно хранил сам писатель и впоследствии столь же бережно его жена, А.Г. Достоевская. Их особенность заключается в том, что они представляют собой набор формально сложных словесно-идеографических композиций, смысловое расчленение которых или невозможно, или затруднительно. Список специалистов в области изучения творчества Достоевского, которые испытывали бы интерес к этой проблеме или хотя бы признавали ее существование, к сожалению, очень невелик, но это искупается тем, что в нем есть имена Д.С. Лихачева и Ю.М. Лотмана, активно способствовавших изучению этого вопроса и продвижению соответствующей научной темы.

Во всех известных изданиях “записных тетрадей” Ф.М. Достоевского применяется принцип, согласно которому лишь один из информационных слоев рукописи признается необходимым для воспроизведения – язык вербальных записей. В Полном собрании сочинений Достоевского (Л., 1972–1990) рукописи аналитически расчленены, к каждому из произведений Достоевского выборочно привязан определенный набор текстов из “тетрадей”, в то время как идеография, включая каллиграфию, оказалась за пределами публикации¹. В 18 томе Полного собрания сочинений А.С. Пушкина идеография поэта опубликована в достаточном полном виде, однако в роли добавоч-

¹ После обсуждения этого вопроса с главным редактором этого издания, Г.М. Фридендером, в 1986 г. могу с уверенностью сказать, что главной причиной отсутствия рисунков Достоевского в издании было то невероятное напряжение, в котором работала группа по изданию ПСС Достоевского, в условиях жесткого контроля и идеологического давления со стороны контролировавших издание партийных органов и КГБ (прим. К.А. Баршта).

ного (или побочного) продукта его творческого процесса [1]. В настоящее время идет процесс переосмысления этих подходов, становится все более очевидно, что графические композиции, сделанные писателем в процессе творческой работы, отнюдь не “боковая ветвь творчества”, вопреки авторитетному мнению А.М. Эфроса [2, с. 18], но находятся непосредственно на столбовой дорожке, ведущей писателя к выработке художественной формы. Это в первую очередь относится к идеографическим записям Достоевского, но также и к ряду подобных рода записей других писателей. Для методологически оправданного подхода к “записным тетрадам” Достоевского (1864–1865 гг. и иным) важно понимать, что мы имеем дело не только с некими записями, сделанными Достоевским в определенные годы, но с самой историей создания романа “Преступление и наказание”, зафиксированной в виде сложносоставного текста, написанного на разных языках: вербальных, графических и промежуточных вербально-графических, образующих в своем смысловом взаимодействии сложную семантическую картину [3, с. 122–147]. Необходимость более внимательного отношения ко всем информационным слоям рукописи Ф.М. Достоевского диктуется и задачами, стоящими сегодня перед исследователями творчества писателя, и самой спецификой рукописного наследия писателя, состоящего не только из вербальных знаков.

Еще первые исследователи его “записных тетрадей” в 1920–1930-е годы говорили о том, что текст не всегда умещается в печатные буквы привычной для нас формы публикации рукописей, в ряде случаев категорически не переводим на язык типографского шрифта [4, с. 6; 5, с. 4–5]. Однако этот методологический посыл так и не получил развития в следующее пятидесятилетие. Одной из причин этого был известный сталинский запрет на изучение творчества Достоевского, из-за которого были остановлены все связанные с ним научные проекты. Вторая проблема – особая сложность самого материала “записных тетрадей” Достоевского [6, с. 89–94], заставлявшая и заставляющая сегодня некоторых закрывать глаза на этот вопрос. В результате исследователи творчества писателя имеют в наличии два вида текстов, почти не помогающих друг другу: набор вербального текста некими типографскими шрифтами и оригинал рукописи (или его факсимиле). Отношения между этими двумя артефактами иначе как конфликтными не назовешь, ведь они представляют нам двух совершенно разных Достоевских: имея в руках и то, и другое, склоняешься к тому, чтобы больше верить факсимиле.

Далее, изучая оригинал или факсимиле рукописи Достоевского, мы сталкиваемся с еще одной проблемой: из-за неразборчивого почерка писателя, рисунки, готические знаки, каллиграфические записи и иные графические знаки, расположенные на странице, начинают информационно доминировать и выпадают из связей с текстом, окружающим их; теряется целостность восприятия страницы, то единство смысла, которое отчетливо осознавал пишущий и которое является целью исследователя. Тем более ущербную картину представляет собой вербальный текст страницы “тетради”, опубликованный отдельно от рисунков, освобожденный от многих своих смысловых обертонов, которыми он реально обладал в своем естественном виде. Черновая рукопись – это гипертекст с множественными разноуровневыми связями, публикация которого в виде линейного типографского набора создает лишь схематичную и весьма приблизительную картину [7, с. 255]. Публикация нескольких факсимиле в составе такого издания не очень помогает пониманию, лишь подчеркивая глубину различия между тем, как она выглядит в своем естественном состоянии, и тем, как представлена в печати.

Определенная цельность текстового смысла существует не только в форме законченного произведения, но и в предварительных записях, фиксировавших самое начало работы. Для писателя в процессе творчества не существует “чернового письма” как такового: в своей тетради он фиксирует информационные блоки, отражающие формируемую в нарративе картину мира, что и продвигает его к искомой художественной форме, при этом не очень задумываясь над тем, что он пишет именно “черновик”; каждый из знаков, изображенных им на бумаге, на данный момент времени есть релевантное этой форме обозначение, и лишь затем приходит новая форма, которая сменяет предыдущую. Согласно мнению Г.О. Винокура, “филологическая работа над текстом, внешне выражающаяся в установлении той или иной пунктуации, орфографии, грамматической формы, на самом деле попеременно сводится к критическим актам в направлении различных структурных моментов слова, в зависимости от того, в каком из этих разрезов словесной структуры – в графике, синтаксисе, сюжете, реальном значении слова – обнаружены дефекты выражения” [8, с. 35]. Задачей исследователя творческих рукописей является постижение смысла, заложенного автором в данных текстах, который лишь по отношению к окончательному является служебным и предварительным, он имеет право

трактовать этот смысл как цельный и самостоятельный, наравне с окончательным текстом имеющий право быть соотношенным с художественной идеей, над осуществлением которой работает писатель. Поскольку “все, что есть в черновике, – осмысленно”, а сам черновик не есть линейная лишь последовательность знаков, но являет собой “бесконечное пространство коммуникации” [9, с. 133], Достоевский не мог сам не осознавать, что использование идеограмм является удобным инструментом для творческой работы.

Это стремление обеспечить себе наибольшую свободу в распределении и уточнении смыслов привело писателя к такому способу фиксации идеи на бумаге, который приближал бы его к искомой словесной форме, но одновременно был бы формой *несловесной*, а также мог бы быть использован одновременно и вместе с обычной словесной записью. Продуктивность использования графических и вербальных языков, которыми насыщена рукопись Достоевского, основана на том, что в результате семантического взаимодействия между разными языками и текстами в пределах двух каналов связи, автокоммуникации и коммуникации активно генерируются новые смыслы. Для того, чтобы выработать новые значения, писателю необходимо освободить их от власти клише; идеографический язык формирует значения из такого рода знаков, в котором денотаты легко снимаются со своих привычных мест, понятия обретают новый семантический статус или возвращаются к своему первоначальному состоянию, лишаясь своего референта и погружаясь в пучину контекстуальных связей. В этом и заключается главная причина, по которой он прибегал к рисуночному и “иероглифическому” письму, переходя затем на язык вербально-идеографический (“каллиграфия”) и затем вербальный (черновая запись). В этом процессе синхронный и лишенный темпоральности наглядно-мотивированный знак идеографии переходил в линейный, развернутый во времени понятийный знак, образующий синтагматическую ось произведения.

В иероглифе проявлен начальный этап процесса порождения нового смысла: резкое расширение значения происходит за счет разрывания связи между иконическим элементом знака и его референтом. В результате разложения иконической составляющей знака на фрактальные сегменты и образования обозначения смысла, иконически не мотивированного, возникает новый конвенциональный знак, который может служить элементом словесной формы произведения. Трактую иероглиф как первичный уровень семантизации,

можно представить его в виде этапа в создании конвенционального знака. Идеография Достоевского возникала в итоге резкого расширения сферы значения словесного знака, в обретении им новых контекстов и, наоборот, ограничений валентности составляющих элементов. Структурно связываясь с некой словесной формулой, символ в идеографии Достоевского обращается в эмблему; происходит резкая конкретизация символического значения. Следы таких семантических переворотов мы видим на страницах его “записных тетрадей”, но не только – ряд конструкций такого рода попал и в окончательный текст его произведения. Освобожденный от населенности чужим смыслом знак становится не просто некой “деталью” будущей конструкции, но генетическим основанием конструкции, определяя будущие значения синтагматической оси нарождающейся художественной структуры. Достоевский не мог не почувствовать, что парадигматические связи в его рисуночном письме (идеографии) резко усиливаются, а синтагматические – падают или существенно меняют семантическую природу. Таким образом, множественность языков в процессе творческой автокоммуникации объясняет секрет философской и художественной продуктивности Достоевского².

Последовательность смены этапов работы Достоевского, проявленная в характерном для него способе заполнения страниц своих черновиков, оказывается следующей: 1) идеографические знаки, связанные со зрительными впечатлениями и соотношенные с референтом на основании формального сходства, оказывают роль катализатора автокоммуникативных процессов, играя роль “сада камней”, одновременно делая процесс перевода более протяженным, давая тем самым больше свободы выбора, 2) за счет серии многоканальных переводов идеограмм на язык слова формируется художественное время и создается основа фабульной событийности произведения (событие-1), 3) формируется нарративный дискурс, повествовательное событие-2, появляется пространство “окружения”, описанное с точки зрения видения нарратора, 4) событие становится “со-бытием”, рассказанная история (интрига) указывает на всю Мировую Историю и Бытие как событие; появляется построенное метонимическим образом индексальное событие-3, в котором

² “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 соотношенности новые – реляционные – значения” [10, с. 171].

описанное с определенной точки зрения частное происшествие индивидуальной жизни обозначает целое Универсума.

Логическая ступенчатость движения “идеи” от непосредственного личного видения к нарративному “остраненному” привела к возникновению в рукописях Достоевского идеографического языка, состоящего из пяти основных слоев. Эти образующие идеографию Достоевского пять языковых слоев “творческого дневника” Достоевского связаны между собой системной связью, каждый из них указывает на определенный участок маршрута, ведущего к созданию художественной формы.

1) “Портреты” – изображения мужских, женских и детских голов; здесь наблюдается высокая степень изобразительной мотивированности, правда, некоторые такого рода рисунки носят весьма условный характер (особенно в рукописях к “Бесам”, “Подростку” и “Братьям Карамазовым”). Некоторые из изображенных лиц могут быть изобразительно идентифицированы или указывать на прототипы, например И.С. Тургенев, М.М. Достоевский и Т.Н. Грановский [11, с. 44–49, 57–62, 133–136]. Другие рисунки представляют собой иконографическое определение “лица идеи” главного героя [11, с. 63–99]. Семантическая связь между “портретами” Достоевского и окружающими их записями доказана, однако и рассматриваемые вне контекста страницы эти рисунки сохраняют свое иконографическое значение.

2) “Готика” и “крестоцвет”: мнемонический текст, зашифрованный особым “готическим” кодом, хорошо понятным автору. На основе контура стрельчатой арки с узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм; заметим, что ни один из “готических рисунков” не повторяется, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого инварианта, чаще всего, основанного на архитектурных линиях Кельнского собора. Инвариантное значение этого знака связано с идеей пластически совершенной формы [11, с. 145–165].

3) “Каллиграфия” Достоевского, как заметили еще первые исследователи “записных тетрадей” в 1920-е годы, есть не вполне “прописи”. Этот раздел идеографии Достоевского связан с эстетическим переживанием писателем самого процесса письма, письменной графики как внешнего выражения сокровенного, глубинного смысла слова. Знаки “каллиграфического” языка актуализируют семантический потенциал имени в максимуме его внутренней и внешней связности, формируя свое-

го рода “сгущения мысли”, пользуясь термином А. Потебни [11, с. 113–132]³.

4) Синтаксические значки Достоевского, созданные им на основе корректорских знаков, в виде кругов, треугольников, прямоугольников, крестов различной формы и конфигурации, практически полностью теряют свою изобразительность и конкретику значения, сохраняя тем самым возможность быть своего рода “предлогами” и “союзами” идеографической грамматики Достоевского. Чаще всего писатель использовал их при работе над окончательным формированием композиции своего текста. Особенно много таких значков в рукописях Достоевского 1970-х гг. – “Подросток”, “Братья Карамазовы”, “Дневник писателя” [13, с. 375–394].

5) Вербальные записи Достоевского, выполненные с помощью обычной скорописи, со множеством сокращений и недописанных слов, образуют в “записных тетрадах” своего рода “конспекты” будущих произведений, набросков отдельных сцен и фабульных узлов. В этих текстах также временами сохраняется качество мнемонического эллипса, в ряде случаев, исключительно трудных для истолкования⁴. Однако это последняя ступень процесса, за которой следует написание белого текста произведения.

Заметим, что этот слой рукописи Достоевского, получивший наибольшее признание в академической науке, текстологически исчерпан далеко не полностью: во всех известных публикациях “записных тетрадей” не учтена семантика пространственного расположения записи на странице относительно других записей и рисунков, в лучшем случае идет речь о фрагментах записей с помощью абзацев. Однако страница рукописи Достоевского как начальная модель пространства его произведения структурно и семантически насыщена: отдельные записи и идеограммы в пространстве “записной тетради” и на уровне пространства страницы вступают друг с другом в сложные и в высшей степени интенсивные семиотические отношения. Образуется многоуров-

³ Ср.: «Я предполагаю, что один из способов “сгущения” в памяти – это перекодирование продолжительного впечатления в форме короткого описания – может быть, даже в одно слово – в надежде на то, что впоследствии детали могут быть восстановлены благодаря хранению в памяти короткого вербального описания или ярлычка» [12, с. 176].

⁴ Автокоммуникационные записи в черновике писателя нередко воспринимаются как не имеющие смысла, провоцируя желание отмахнуться от них; причина заключается в том, что такого рода “текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение” [10, с. 171].

невая система, в которой каждый из элементов функционально связан со всеми остальными.

Мы исходим из того, что текстологический подход к “записным тетрадям” Достоевского должен определяться исключительно качественными характеристиками самого материала. Уже довольно давно была высказана мысль, что учет и прочтение всех элементов рукописей Достоевского, не только его вербальных записей, позволит поставить изучение творчества Достоевского на новый уровень [14, с. 6–14]. Первым условием является признание того, что текст черновой рукописи писателя написан не на одном только вербальном языке, сопровождаемом некими рисунками, но на нескольких языках, связанных семантически и организованных в некое единство. Семиотические взаимодействия внутри системы идут и на уровне языка, и на уровне сообщения, в рамках этого принципа все рисунки и записи, все знаки, какие мы можем обнаружить на странице рукописи, вне зависимости от их привлекательности, понятности или свойств внешнего оформления, обладают принципиально одинаковой информационной ценностью. Такой подход требует признания рукописи Достоевского как протяженной динамической системы, как продолжающегося семиозиса, в котором все репрезентированные знаки функционально необходимы единому дискурсивному целому. Многоканальность текстового процесса в творчестве Достоевского не является основанием для утверждения, что этот процесс разбит на не связанные между собой фрагменты. Для осмысления стратегии текстового процесса Достоевского мало хронологического расслоения его рукописей, необходимо найти пути движения художественной идеи по линиям различных знаковых форматов. На требуемом уровне текстологического сбережения смысла мы принимаем страницу рукописи Достоевского как модель пространства-времени будущего художественного мира, где в семиотическом взаимодействии происходит взаимное означивание компонентов поэтического языка и зарождается художественная форма⁵.

⁵ Ср. поэтическое описание творческого процесса писателя П.А. Флоренским: “...там и тут жидко рассеянными звездочками вспыхивают отклики Слова; чаще и чаще мелькает лучезарная искорка – это одна из пылинок попала в золотой сноп лучей; накаплиются светоносные брызги, перекликаются, и вся поверхность моря – шумящего и мятущегося многоголового чудовища, стада людского – покрывается нежно сплетенной сетью – кружевом мерцающей пены и мириадами блестящих искорок. Мы не можем не ждать, что вот-вот сияние разольется по всей поверхности, захватит светлую скатертью всякого, кто не хотел только сам погрузиться вниз, в холодную темную влагу, не можем мы отре-

В этих процессах особую роль получает синтагматика: рисуя готические окна, писатель не столько имел в виду некие архитектурные сооружения, сколько свободно оперировал связанным с этим знаком значением, прямо не соприкасающимся с парадигмами реальной готики⁶. Такого же рода явление обнаруживается и в “каллиграфии” Достоевского, которая обладает своей мифологией “идеального слова”, отражающего лицо пишущего. В конечном итоге, творческая автокоммуникация, отражением которой являются идеограммы, перестраивает нарратив, который меняется за счет переосмысления бывших своих и ныне чужих текстов – реплик персонажей и авторских обращений к себе. Как отмечает Ю.М. Лотман, в таком случае возникает феномен “качания структур”: «тексты, созданные в системе “я–он”, функционируют как автокоммуникации, и наоборот, тексты становятся кодами, коды – сообщениями» [10, с. 175]. Параллельно происходят мутации знака по оси “иконический / условный”, получая многообразные выражения на странице “записной тетради” и стимулируя своим семантическим динамизмом творческий процесс художника. Таким образом, идеограммы в рукописях Достоевского заключают в себе не только первоначальную модель времени-пространства будущего произведения, но и указывают на форматы тропов, свойственных его поэтическому языку.

Становится очевидно, что для адекватного воспроизведения этого материала необходимо отказать от царствующей ныне издательско-текстологической модели, где во внимание принимаются лишь те знаки, которые сводимы к графемам кириллического или латинского алфавитов. Первые шаги в этом направлении уже сделаны, но работа предстоит еще большая, нужно преодолевать методологическую инерцию и последствия уже сделанных ошибок.

Исходя из того, что в формировании значения страницы рукописи Достоевского участвуют все находящиеся на ней знаки, включая и те, к которым трудно подобрать аналоги и метаязыковые соответствия, обычно предлагается издание рукописи в виде факсимиле. Однако при всей очевидной методологической ясности такого решения это так-

шиться от впечатления, что отдельные отклики не сегодня-завтра сольются в один полновзвучный аккорд, в хаотическое море, мятущееся, выкристаллизуется в готические кружевные соборы, в стройную музыку Церкви” [15, с. 32].

⁶ Ср.: «Тенденция слов языка “Я–Я” к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете, слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно, только зная, что написано» [10, с. 168].

же не выход, приходится согласиться с мнением Томашевского, что факсимильные издания “дают документ в сыром виде, не прочтенным” [16, с. 78]. Необходим способ издания, который был бы в состоянии сохранить ценную информацию, зафиксированную в идеографических текстах, и одновременно был бы избавлен от методологической “сырости”, указанной Томашевским. Решением этой проблемы может оказаться дипломатическая транскрипция рукописи, возможность, давно находящаяся в сфере внимания филологической науки, начиная с трудов Я.К. Грота.

Речь идет о публикации автографа стихотворения Пушкина “19 октября” (1825 г.) с применением нескольких шрифтов, указывающих на слоги правки, а также о шрифтовом воспроизведении зачеркнутых или перечеркнутых строк. Нельзя сказать, что эти эксперименты были обойдены вниманием пушкинистов, так, Н.В. Измайлов называет эти опыты Грота “замечательными”: “Сравнительно простой беловой автограф с немногими и ясными переработками был представлен здесь довольно наглядно: разные шрифты позволяли различать не только в пространстве, но в известной мере и во времени последовательность творческой работы” [17, с. 562–563]. Текстологические концепции Я.К. Грота получили свое развитие в исследованиях его учеников – И.Я. Шляпкина, П.Е. Щеголева, М.Л. Гофмана; позже – С.М. Бонди, надолго оказавшись связанными с пушкиноведением, правда, сыграв, как считает Измайлов, отрицательную роль в пушкиноведении XIX и особенно первой четверти XX века» [17, с. 566].

Несмотря на активное неприятие дипломатической транскрипции многими филологами, интерес к этому методу сохранился. Так, Б.В. Томашевский пишет о существенных преимуществах издания документа, при котором “сохраняется в максимальной степени расположение текста и условные знаки рукописи” [16, с. 78]. В качестве второго важнейшего принципа транскрипционного перевода Томашевский указывает на необходимость “абсолютно точно соблюдать орфографию подлинника, сохраняя ошибки и описки, которые могут быть разъяснены в примечаниях” [16, с. 83]⁷. Особо подчеркнуто, что подготовка

такого издания “требует настоящей научно-исследовательской работы, глубокого проникновения издателя в существо материала и вместе с тем разработки многих совершенно оригинальных приемов передачи особенностей оригинала средствами типографского набора”. Трудность подготовки таких текстов искупается тем, что они представляют “большой интерес как результат исследования и прочтения данного текста данным ученым, а с другой стороны – большую научную ценность как материал для дальнейшего изучения и толкования текста будущими специалистами” [16, с. 139].

Согласно мнению Д.С. Лихачева, факсимиле и дипломатическая транскрипция должны соседствовать в составе публикации: “смысл печатания черновика не в том, что он дает законченный текст, а в том, что он дает читателю представление о творческом процессе” [19, с. 144–145], и потому “крайне важно, чтобы факсимильные издания сопровождалось изданием транскрипции текста (дипломатического издания). И наоборот: дипломатические издания наиболее эффективны, если они сопровождаются воспроизведением текста” [19, с. 113–114]. Важность задачи максимальной точности в воспроизведении творческой рукописи писателя подчеркивает С.А. Рейсер: «Черновики отражают <...> разнообразные сюжетные дороги, которыми писатель шел, нащупывая “правильный” (с точки зрения внутренней логики развития образа) путь <...>. Исследователь, идя постепенно все время назад, к исходному пункту, но заранее зная конечный результат, старается проследить все этапы творческой истории произведения» [20, с. 32]. Этапы творческой истории произведения, запечатленные в его черновых записях, проявляются при анализе зачеркиваний, смены сюжетных линий или редакций произведения. Вопрос подачи вариантов при публикации рукописей ставит текстолога перед выбором: «С одной стороны, для изучения той самой “динамики” творческого процесса <...> черновой материал совершенно необходим, – и, конечно, в возможно полном объеме, с другой – целесообразно ли загромождать издание этим материалом <...>. При нынешних возможностях (фото, микрофильм) печатание всех черновых вариантов в самом издании сочинений производит впечатление технического анахронизма», пишет Б.М. Эйхенбаум в своей вступительной статье к книге Б.В. Томашевского [16, с. 20–21]. Эта же тревога звучит и в первых выпусках “Вопросов текстологии” [21, с. 179].

Читатели факсимильных изданий, пишет Томашевский, “могут быть введены в заблуждение неверно понятым текстом”, который “надо облег-

⁷ А.Л. Гришунин трактует вопрос несколько иначе: “Одним из наиболее сложных разделов текстологической работы вообще, и в частности при издании писем, является транскрипция текста, т.е. передача его не побуквенным копированием подлинника, а с изменением внешних приемов письма в соответствии с современными требованиями, при сохранении содержания и стиля подлинника. Существенной частью этой работы является перевод текста на современную орфографию” [18, с. 117]. В настоящей работе транскрипция понимается ближе к определению Томашевского.

чать сопровождением прочитанного текста, напечатанного типографским шрифтом” [16, с. 78]. Далее он останавливается на фотомеханическом способе воспроизведения рукописи и рассматривает различные способы издания “факсимиле”, применявшиеся в то время (фототипия, автотипия, цинкография), находя фотографию 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” [16, с. 74]. Случаи неудач технического исполнения транскрипций, приведшие к неверному прочтению текста рукописи, не позволяют этому методу стать универсальным средством: “если транскрипция не дает впечатления законченности произведения, то достигается это, собственно говоря, дефектами самой транскрипции – ее неудобочитаемостью” [16, с. 117]. Современные средства цифровой печати предоставляют для решения этой проблемы больше возможностей.

В другом возможном способе издания, компоновке черновиков исследователем (принятом, в том числе, в ПСС Достоевского в 30 т.), Томашевский обозначает новый ряд недостатков: “текст производит впечатление законченного, обработанного”, оказывается снят “какой-то один слой работы, в то время как самый черновик свидетельствует о некотором процессе, являясь документом творческого движения” [16, с. 117]. Оба названных типа издания текста, по мнению Томашевского, существенно уступают рукописному оригиналу: “Незначительные отличия в характере почерка могут дать опору глазу в разборе текста. Типографский шрифт все выравнивает” [16, с. 117].

На техническое несовершенство текстологической транскрипции, созданной с помощью типографских шрифтов, сетует С.А. Рейсер: “на самом деле никакие типографские ухищрения не могут передать всю сложность рукописи – проще давать фототипическое воспроизведение” [20, с. 40]. Однако транскрипция не отрицается им как средство предварительной работы текстолога: “На листе бумаги можно более или менее точно передать расположение отдельных строк и слов, карандашами разных цветов обозначить их последовательность и пр.” [20, с. 40]. Большой интерес, который вызывала эта проблема у многих филологов, М.О. Чудакова объясняет резким возрастанием интереса не только к результату, но к процессу творческого труда писателя: “Период господства метода транскрипций <...> обозначил возникновение общественного интереса не к творческим результатам, хотя бы и фрагментар-

ным (целым строфам и проч.), а к рукописи как стенограмме творческого процесса” [22, с. 76].

Другим аспектом интереса к дипломатической транскрипции является актуализация в современном литературоведении генетической текстологии. Начиная с 1970-х годов получило широкое распространение понятие авантекста, о котором Жан Бельмен-Нозль, предложивший его, пишет: «Недостаточно сказать, что авантекст – это “черновики минус автор”, к этому нужно добавить, что он предполагает еще и вмешательство критика» [23, с. 101]. Для таких исследований неопределимое значение приобретает метод более полного восстановления всех следов работы писателя над формой произведения: “Транскрибированием называется приведение в читаемый и годный для публикации вид расшифрованных и реконструированных рукописей”, указывая на необходимость разработки “определенных условных знаков” [24, с. 82]. Для нового поколения текстологов возникает два вопроса: можно ли разработать общую (универсальную) систему транскрибирования, годную для исследований и для широкой публикации текстов, или транскрипция остается “научным документом, предназначенным лишь для использования специалистами”? [24, с. 83]. В качестве возможного ответа на этот вопрос в работе П.-М. де Буази приводится образец транскрибирования черновой редакции “Легенды о св. Юлиане Странноприимце” Флобера, который основан на использовании кода, содержащего лишь девять условных знаков. В рамках этих изысканий французскими исследователями проводились попытки создания мультимедийных изданий, стоит отметить, что одно из первых в нашей стране было посвящено именно записным тетрадам Достоевского [25]. Подводя итоги, можно констатировать, что идея публикации рукописного текста в виде транскрипции, доступного и информационно полного воспроизведения, существует около полутора веков. За это время метод переживает несколько подъемов, связанных чаще всего с появлением новых возможностей отображения рукописи, как это происходит сейчас в связи с появлением IT-технологий.

Все яснее вырисовывается текстологическое решение, согласно которому необходимы издания рукописей, в которых воспроизводится текст источника с максимальным сохранением всех его особенностей. Д.С. Лихачев указывает: “никогда не утратят своего значения дипломатические издания, в которых текст документа воспроизводится средствами типографского набора с максимальным приближением к оригиналу” [26, с. 191]. «В дипломатических изданиях текста документ

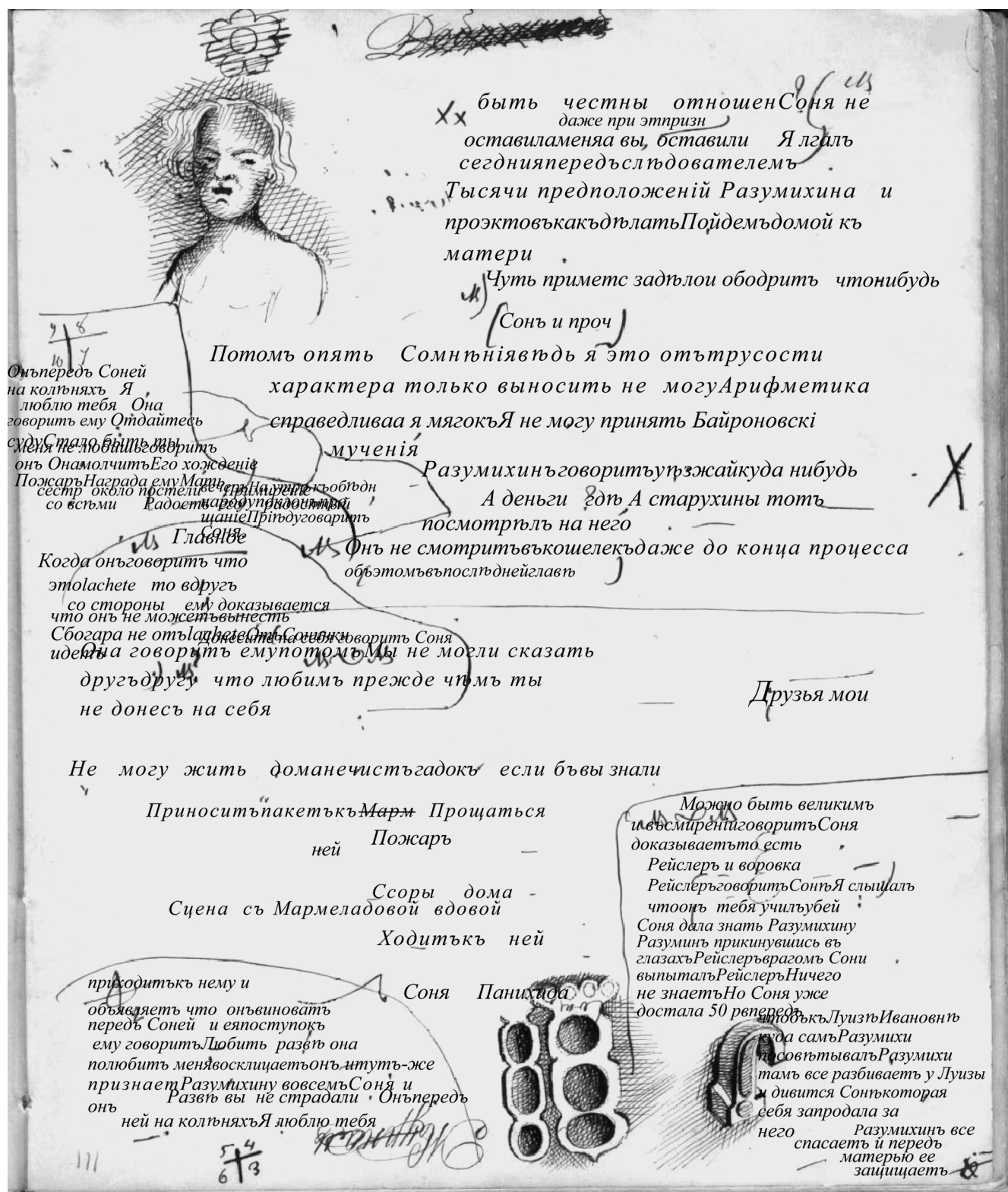
воспроизводится средствами типографского набора с максимальным приближением ко всем особенностям оригинала. “Узнать” в подлиннике все буквы и знаки, определить их взаимоотношение – в ряде случаев задача, совершенно необходимая для будущих истолкователей текста. Практика показывает, что дипломатические издания – один из самых сложных способов воспроизведения текста и одновременно наиболее “долговечный” <...> Дипломатические издания, выполненные в свое время А.А. Шахматовым, П. Симони, Е.Ф. Карским и А.С. Лаппо-Данилевским, представляют очень большую ценность для историков, лингвистов и литературоведов, позволяя вести работу по углубленному толкованию памятников. Естественно, что дипломатические издания совершенно необходимы для наиболее важных памятников, известных в одном списке» [27, с. 484]. Новые возможности открываются, если транскрипция обретает электронную, возможно, интерактивную форму, в виде гипертекста, предусматривающего возможность наложения бесчисленного множества информационных слоев, с набором соответствующих исследовательских инструментов, помогающих пользователю свободно оперировать информационным пространством объекта изучения. Здесь оказываются возможны и интерактивные форматы, которые могут транслировать динамику рукописи как процесса письма, передать генезис представленных здесь семиотических систем и многоуровневую синтагматику идеографического языка Достоевского, возникает перспектива охвата единого текста, написанного на нескольких синтаксически и парадигматически связанных языках. Думается, что подготовка такой версии страниц рукописи Достоевского – дело ближайшего будущего.

В предложенном нами бумажном варианте публикации транскрипция практически совмещена с факсимильным изданием, желательность их связи утверждает С.А. Рейсером: “При всей ограниченности роли транскрипций в текстологической работе существует область, в которой они остаются не только полезными, на даже обязательными, – аппарат факсимильных и фототипических изданий. В таких изданиях основной интерес читателя привлекают фотографии самой рукописи <...> Транскрипция в этой работе в высшей степени полезна, так как она помогает прочтению отдельных слов, расшифровке сокращений и т.п. Современная транскрипция <...> не предшествует текстологическому исследованию, а в значительной мере включает его и сообщает читателю его результаты” [21, с. 378–379]. Сохраняя образ страницы, транскрипция смягчает трудность чтения рукописного

текста, полнота информации вербального текста сочетается с полнотой информации, предоставляемой знаками идеографических языков, приближая наше восприятие к тому, каково оно было для писателя, работавшего над своим произведением. В качестве примера возьмем по одной странице из каждой “записной тетради” Ф.М. Достоевского, содержащих подготовительные записи к роману “Преступление и наказание”: РГАЛИ. Ф. 212. 1.3. Л. 111 (Ил. 1), Ф. 212. 1.4. Л. 95 (Ил. 2), Ф. 212. 1.5. Л. 62 (Ил. 3).

Исходной методологической задачей являлось транскрибирование вербального текста, с сохранением всех остальных знаков идеографии Достоевского в оригинальном виде: рисунки, знаки пунктуации, дефисы и тире между словами, подчеркивания отдельных слов и строк, линии, отделяющие друг от друга текстовые блоки или рисунки, нумерация фрагментов, цифровые подсчеты, рамки, синтаксические знаки “NB”, “X” и “XX”, росчерки и каллиграфические записи. Зачеркнутые записи передаются идентичным оригиналу зачеркнутым шрифтом. Тщательно прорисованные заглавные буквы некоторых слов (“Друзья мои!” на л. 111 первой “тетради”) передаются чуть большим размером этих букв. Эти параметры транскрипции связываются общей задачей: сочетать доступность текста с максимальной точностью воспроизведения всех слоев рукописи, всех языков, участвующих в образовании смысла.

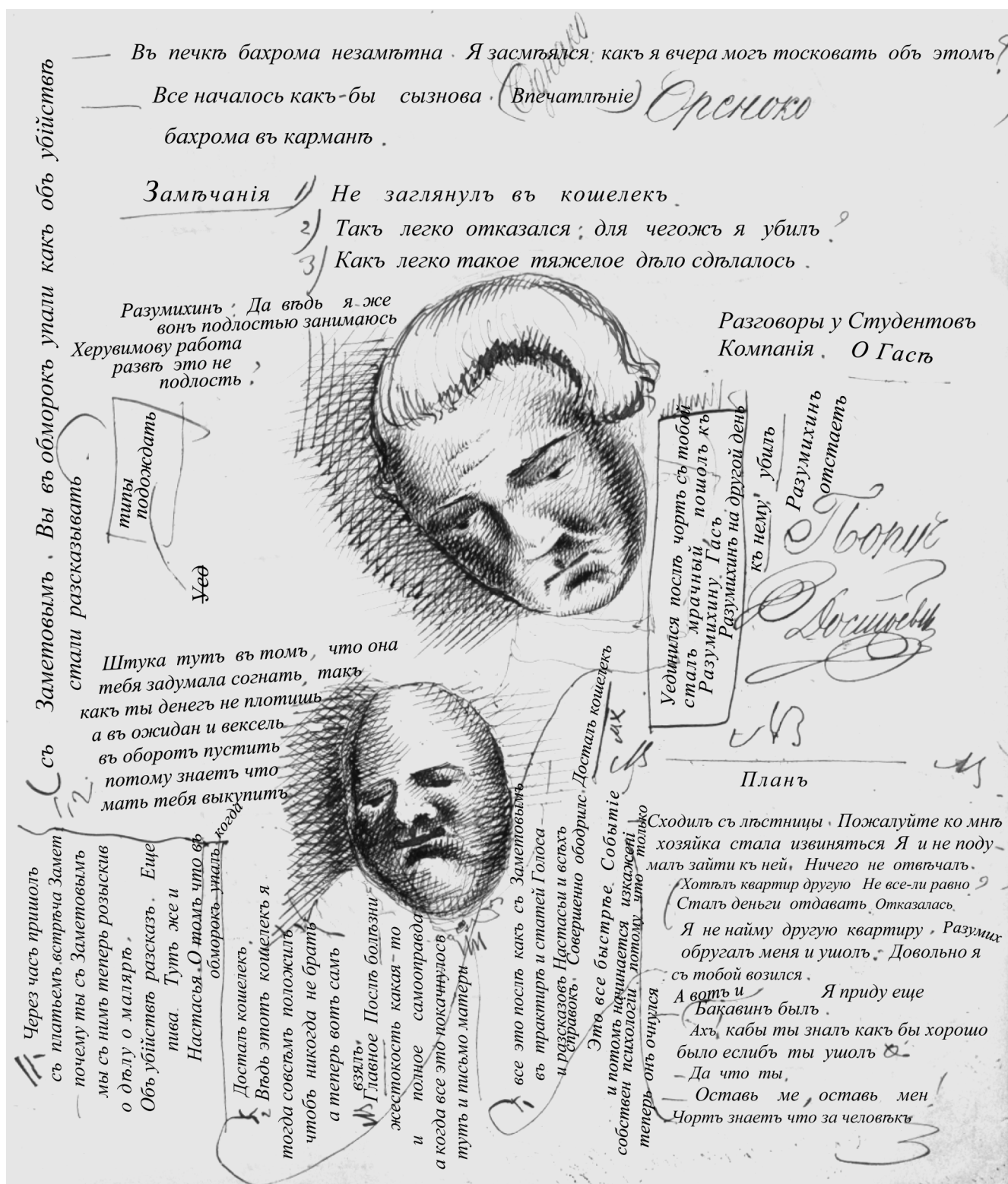
Для воспроизведения рукописного текста нами применена гарнитура Times New Roman (курсив), как наиболее нейтральная графически; выбор определялся тем, что в черновых записях Достоевского, выполненных скорописью, графика почерка не несет специальной смысловой нагрузки и потому может быть передана хорошо читаемым и простым шрифтом. В отличие от “каллиграфии”, в которой написание букв имеет семантическое значение; поэтому все имеющие графическое значение записи и идеограммы, росчерки, знаки пунктуации и “NB” сохраняются в первоизданном виде. В транскрипции в адекватном виде, сравнительно с традиционными способами публикации, отражена функция подчеркивания слов в рукописи Достоевского, линии подчеркивания сохранены согласно оригиналу. Заметим, что в обоих указанных выше изданиях “записных книжек” Достоевского была предпринята попытка отразить подчеркивания: курсивом (в ПСС) или разрядкой (Гливенко), в каждом из этих случаев сделанный писателем смысловой акцент передан с не всегда адекватной степенью условности. Предлагаемая транскрипция воспроизводит также физические размеры букв рукописного текста,



212.1.3, л. 111. Рис. 1

от 9 до 18 кегля, с некоторым огрублением раз-
 мера (кратно 0,5 кегля); равным образом (кратно
 0,5 интервала) был выдержан междустрочный
 интервал (от 0,5 до 1,5 см), учтено также рас-

стояние между словами в строках и между бук-
 вами в отдельных записях – в отдельных случаях
 применен разреженный шрифт. Написание неко-
 торых букв в черновой скорописи Достоевского



212. 1.4, л. 95. Рис. 2

выглядит условным их обозначением, в такого рода случаях эллипсисы заменяются буквами, имеющими размер, избранный для всей строки или слова в целом.

Стремясь к максимально точному воспроизведению внешнего облика текстов и идеограмм, и одновременно, доступному и легко читаемому формату, мы учли также пространственное распо-



212.1.5, л. 62. Рис. 3

ложение текстовых блоков на странице. Количество слов в каждой строке идентично рукописи; знаки препинания и иные невербальные знаки,

оставленные рукой Достоевского, сохраняются на странице без изменений. В транскрипции сохранены орфография и пунктуация подлинника,

недописанные слова и фразы передаются в оригинальном виде, для придания большей точности в передаче расположения текста Достоевского в пространстве “тетради”. Слова в некоторых словосочетаниях, написанных в рукописи слитно, например, “Вывьобморокъ упали” (л. 95), воспроизводятся раздельно, в соответствии с современной нормой орфографии. Знаки препинания, расставленные издателями в соответствии с нормой, но не обнаруженные нами в рукописи, опускались

(например, двоеточие после слова “Замечания” на том же л. 95 второй тетради).

В процессе работы была проведена сверка рукописного текста с двумя наиболее авторитетными изданиями И.И. Гливенко [4] и Полным собранием сочинений Достоевского в 30 т. [28], разночтения помещены в нижеследующую таблицу (буквы в угловых скобках в транскрипции не воспроизводятся):

	Гливенко (1931)	ПСС (1973)	Транскрипция
212.1.3.111	быть честныя отношенія! (с. 76)	быть честные отношения? (с. 134)	быть честны<я> отноше- н<я>?
	Соня не оставитъ меня даже при этъ призн а вы оставите (с. 76)	Соня не оставила меня даже при этом признании, а вы оставите (с. 134)	Соня не оставила меня даже при эт<омъ> призн<аніи>, а вы оставили
	Я лгаль сегодня (с. 76)	Я лгал сегодня (с. 134)	Я лгаль сегдня*
	NB. Чуть примир задѣл и обострит (с. 77)	NB) Чуть примирились, задел и обострит (с. 134)	NB) Чуть приметс<я> за дѣло и ободрить
	Сон и проч. (с. 77)	Соня и проч. (с. 134)	Сонъ и проч
	Потомъ и опять Сомнѣнія (с. 77)	Потом опять сомнения (с. 134)	Потомъ опять Сомнѣнія
	Я не могу принять Байроновск мученія (с. 77)	Я не могу принять байроновские мучения (с. 134)	Я не могу принять Байроновскі<я> мученія
	Жаль только (с. 77)	Жаль только (с. 134)	Я слышалъ
	Разуминъ (sic) прикинувшись въ глазахъ Рейслеръ врагомъ Сони (с. 77)	Разумихин, прикинувшись в глазах Рейслер врагом Сони (с. 134)	Разуми<хи>нъ прикинувшись въ глазахъ Рейслеръ врагомъ Сони
	куда самъ Разумихинъ по-совѣтываль. Разумихинъ тамъ все разбиваетъ у Луизы (с. 77)	куда сам Разумихин посоветовал. Разумихин там всё разбивает у Луизы (с. 134)	куда самъ Разумихи<нъ> по-совѣтываль. Разуми-хи<нъ> тамъ все разбиваетъ у Луизы
	что он виноватъ передъ Со-ней (с. 77)	что он виноват перед Соней (с. 134)	что онъ виноватъ передъ Соней
	и тутъ-же признает Разуми-хину во всемъ (с. 77)	и тут же признается Разуми-хину во всем (с. 134)	и тутъ-же признает<ся> Разу-михину во всемъ
	Мать сестра около постели (с. 77)	Мать, сестра около постели (с. 134)	Мать сестр<а> около постели
	На утро къ обѣдн (с. 77)	Наутро к обедне (с. 134)	На утро къ обѣдн<ѣ>
	что он не можетъ вынести Сбогара (с. 77)	что он не может вынести Сбогара (с. 135)	что онъ не можетъ вынести Сбогара
	NB? Донесите на себя (с. 77)	NB. Донесите на себя (с. 135)	NB? Донесите на себя
	Приносить пакетъ къ (за-черкнуто: Мари) ней. (с. 64)	Приносит пакет к ней. (Далее было начато: Мар<меладовой>) (с. 145)	Приносить пакетъ къ (зачерк-нуто: Марм<еладовой>) ней.

* Так в оригинале; описка Ф.М. Достоевского.

	Гливенко (1931)	ПСС (1973)	Транскрипция
212.1.4.95	В печкѣ бахрома незамѣтна (с. 143)	В печке бахрома незаметна (с. 77)	Въ печкѣ бахрома незамѣтна
	Разумихинѣ: Да вѣдь я-же вотъ подлостью занимаюсь (с. 143)	Разумихин. Да ведь я же вот подлостью занимаюсь (с. 77)	Разумихинѣ: Да вѣдь я-же вонъ подлостью занимаюсь
	—	—	типы подождать
	—	—	зачеркнуто: Уед<инился?>
	Разговоръ у Студентовъ Компанія (с. 143)	Разговоры у студентов. Компания (с. 77)	Разговоры у Студентовъ Компанія
	Хочетъ квартир другую (с. 143–144)	Хотел квартиру другую (с. 77)	Хотѣлъ квартир<у> другую
	Разумихинѣ обругалъ меня и ушолъ (с. 144)	Разумихин обругал меня и ушел (с. 77)	Разумих<инѣ> обругалъ меня и ушолъ
	— [...] и Бакавинѣ былъ (с. 144)	— А вот и Бакавин был (с. 78)	— А вотъ и Бакавинѣ былъ
	Да что же (с. 144)	Да что ты (с. 78)	Да что ты
	Оставъ ме, оставъ мен! (с. 144)	Оставъ меня, оставъ меня! (с. 78)	Оставъ ме<ня>, оставъ мен<я>!
	начинается искаженіе собствен психологія (с. 144)	начинается искажение. Собственная психология (с. 78)	начинается искаженіе<е> собствен<ной?> психологіи
	въ трактирѣ и статьи Голоса (с. 144)	в трактире и статьи “Голоса” (с. 78)	въ трактирѣ и статей Голоса
	Совершенно обост... (с. 144)	Совершенно ободрился (с. 78)	Совершенно ободрилс<я>
	и полное самооправданіе (с. 144)	и полное самооправдание (с. 78)	И полное самооправда<ніе>
	встрѣча Замет — почему ты съ Заметовым мы съ нимъ теперь разыскив по дѣлу о малярѣ (с. 144)	Встреча Заметова. — Почему ты с Заметовым? — Мы с ним теперь разыскиваем по делу о маляре (с. 78)	встрѣча Замет<ова> — почему ты съ Заметовымъ мы съ нимъ теперь розыскив<аемъ> по дѣлу о малярѣ
	какъ обѣ убійствѣ стали разговаривать (с. 144)	как об убийстве стали рассказывать (с. 78)	какъ обѣ убійствѣ стали рассказывать
	такъ как ты денегъ не платишь а въ ожиданіи и вексель въ оборотъ пустил (с. 144)	так как ты денег не платишь, а в ожидании и вексель в оборот пустила (с. 77)	такъ какъ ты денегъ не платишь а въ ожидан<и> и вексель въ оборотъ пустить
212.1.5.62	Еслибъ я былъ социалистъ ну конечно остался бы жить потому что было бъ что дѣлать (с. 173)	Если б я был социалист, ну, конечно, остался бы жить. Остался бы жить, потому что было б что делать (с. 161)	Еслибъ я былъ социалистъ ну конечно остался-бы жить. Остался-бы жить, потому что было-бъ что дѣлать
	жизненный матеріаль потеряет (с. 173)	жизненный материал потеряет (с. 161)	жизненный матеріаль потеряетъ
	А въ чемъ убѣжденіе? (с. 173)	А в чем его убеждение? (с. 161)	А въ чемъ его убѣжденіе?
	эти-то господа говорятъ что они прогрессисты! Господи, если это прогрессъ (с. 173)	эти-то господа говорят, что они прогрессисты! Господи! Если это прогресс (с. 161)	эти-то господа говорятъ что они прогрессисты! Господи! Если это прогрессъ
	Они устраиваютъ его деспотизмъ (с. 173)	Они устраивают его деспотизм<ом> (с. 161)	Они устраиваютъ его дес-потизм<омъ>

* * *

Следует отметить различия в порядке чтения записей у разных исследователей. Если И.И. Гливенко описывает “отрывки, разбросанные по всей странице” (как он характеризует л. 95) по часовой стрелке, которая останавливается перед записью (“Штука тут в томь...”) [4, с. 143–144], то в т. 7 ПСС вначале воспроизводится левая сторона страницы, затем – правая, и текст “перепрыгивает” через запись: после “Херувимову работа – разве это не подлость?” начинается другой отрывок (“Штука тут в том...”) [28, с. 77–78]. В публикации текста на л. 95 в обоих изданиях запись, расположенная слева посередине в прямоугольной рамке и соединена с зачеркнутым, но легко читаемым сочетанием букв “Уед”, также не воспроизведенным в указанных изданиях, возможно, потому, что воспринималось как начало текста справа от этого рисунка (“Уединился после...”), согласно нашей версии: “типы подождать”.

Предлагаемая нами дипломатическая транскрипция страниц рукописи Достоевского, возможно, окажет содействие решению вопроса о преодолении пропасти между должным и возможным в области публикации рукописей писателя, обращая страницы его “записных тетрадей” из “хаоса из рисунков и строк” в более удовлетворительный объект изучения, сохраняющий при этом утерянные при обычной публикации смыслы. Исследователи получают возможность увидеть смысловое единство рисунка и текста в рукописи писателя в значительно более адекватном виде; особенно ценным это может оказаться для иностранного достоевковедения. Такая текстологическая трактовка, улучшая качество восприятия рукописи по сравнению с обычным текстовым воспроизведением, решает отнюдь не все задачи; как уже указывалось, существенным расширением ее возможностей может стать воспроизведение страницы рукописи Достоевского в виде интерактивного файла с многоуровневыми гипертекстовыми связями. Задача представленной дипломатической версии страниц “тетрадей” Достоевского в другом: 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.

Авторы выражают глубокую благодарность Н.А. Тарасовой, оказавшей деятельную помощь при подготовке данной статьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. М., 1996.
2. Эфрос А.М. Рисунки поэта. М., 1933.
3. Барист К.А. Языки творческой рукописи Ф.М. Достоевского // Языки рукописей. Сб. статей. СПб., 2000. С. 122–147.
4. Гливенко И.И. Из архива Ф.М. Достоевского: “Преступление и наказание”. Неизданные материалы. М.; Л., 1931.
5. Сакулин П.Н., Бельчиков Н.Ф. Из архива Ф.М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. М.; Л., 1931.
6. Розенблюм Л.М. Проблемы публикации записных книжек писателя (из опыта “Литературного наследства”) // Современная текстология: теория и практика. М., 1997. С. 89–94.
7. Лебрав Ж.-Л. Гипертексты – Память – Письмо // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999. С. 255–275.
8. Винокур Г.О. Критика поэтического текста. М., 1927.
9. Левайан Ж. Письмо и генезис текста // Генетическая критика во Франции.
10. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
11. Барист К.А. Рисунки в рукописи Ф.М. Достоевского. СПб., 1996.
12. Слобин Дж.Гр. Психоллингвистика. М., 1976.
13. Тарасова Н.А. Условные знаки Достоевского (на материале записных тетрадей 1875–1876 и 1876–1877 гг.) // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 20. СПб.; М., 2004. С. 375–394.
14. Барист К.А., Торон П.Х. Рукописи Ф.М. Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Семиотика. Труды по знаковым системам, XVI. Тарту, 1983.
15. Переписка П.А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. М., 1991.
16. Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. М., 1959.
17. Измайлов Н.В. Текстология // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
18. Гришунин А.Л. Принципы передачи эпистолярных текстов в печати // Принципы издания эпистолярных текстов. Вопросы текстологии. Вып. 3. М., 1964.

19. *Лихачев Д.С.* Текстология. Краткий очерк. М., Наука. 2006.
20. *Рейсер С.А.* Основы текстологии. Л., 1978.
21. *Долотова Л.М.* О тексте “Записок охотника” И.С. Тургенева // Вопросы текстологии. Сб. статей. Вып. 1. М., 1957.
22. *Чудакова М.О.* Рукопись и книга. М., 1986.
23. *Бельмен – Нозль Ж.* Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.
24. *Биази П.-М. де.* К науке о литературе. Анализ рукописей и генезис произведения // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999. С. 58–93.
25. Портретные рисунки Ф.М. Достоевского к роману “Преступление и наказание”. CD-ROM. Мультимедийный альбом. СПб., “Альт-Софт”. 1999.
26. *Лихачев Д.С.* По поводу статьи В.А. Черных о развитии методов передачи текста исторических источников // Исторический архив. 1956. № 3. С. 188–193.
27. *Лихачев Д.С., Алексеев А.А., Бобров А.Г.* Текстология на материале русской литературы X–XVII веков. СПб., 2001.
28. *Достоевский Ф.М.* “Преступление и наказание”. Рукописные редакции // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 7. Л., 1973.