

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2026. Т. 9, № 1. С. 308–317.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2026. Vol. 9, no. 1. P. 308–317.

Научная статья / Original article

УДК 821.161.1

doi:10.17323/2658-5413-2026-9-1-308-317

КЛЮЧ К ДВИЖЕНИЮ МЫСЛИ

Рецензия на книгу: Баршт К. А. Графический код Достоевского.

Рисунки писателя. М.; СПб.: Наука, 2025. 660 с.

София Эдуардовна Ксенофонтова

Национальный исследовательский

университет «Высшая школа экономики»,

Москва, Россия, seksenofontova@edu.hse.ru



Благодарности. Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).



Ссылка для цитирования: Ксенофонтова С. Э. Ключ к движению мысли // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2026. Т. 9, № 1. С. 308–317. doi:10.17323/2658-5413-2026-9-1-308-317.

Academic Life. Reviews

THE KEY TO THE MOVEMENT OF THOUGHT

Review of the book: *Barsht K. A. Graphic Code of Dostoevsky. Drawings of the Writer.* Moscow; St. Petersburg: Nauka, 2025. 660 p.

Sofia E. Ksenofontova

National Research University

“Higher School of Economics” (HSE University),

Moscow, Russia, seksenofontova@edu.hse.ru



Acknowledgments. The article was prepared within the framework of the Basic Research Program at the National Research University “Higher School of Economics” (HSE University).



For citation: Ksenofontova, S. E. (2026) “The Key to the Movement of Thought”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 9(1), pp. 308–317. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2026-9-1-308-317.

О значении наследия Ф. М. Достоевского сказано немало. В. В. Розанов писал: «Достоевский есть самый истинный, самый внутренний писатель, так что его читая — как будто не другого кого-то читаешь, а слушаешь свою душу, только глубже, чем обычно, чем всегда» [Розанов, 1911]. Здесь, на наш взгляд, уместно вспомнить строки О. Уайльда (кстати, высоко ценившего творчество Достоевского), в которых говорится о стремлении искусства раскрыть людям себя и скрыть художника [Уайльд, 2000, с. 23].

Достоевский действительно «раскрывает людям себя». В ходе поиска «лица идеи» он обращается к нравственно-онтологическим «низу» и «верху», изображая движение от начал Зла к идеалам Истины и Добра, иными словами, стремление к духовному перерождению; «смердяковское» и «лужинское» у него побеждается идеями Сони Мармеладовой, Алеши Карамазова, князя Мышкина [Баршт, 2025, с. 407]¹. И если вновь обратиться к Уайльду, можно сказать, что писатель, как истинный художник, из Порока и Добродетели — материала — создает прекрасное.

Итак, Достоевский — художник. Кроме богатого литературного наследия он оставил не менее значимые графические работы — ключи к собственному движению мысли.

Книга К. А. Баршта «Графический код Достоевского», автора многих фундаментальных работ о творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Платонова, стала наиболее полным трудом, посвященным идеографии писателя. Несмотря на неоспоримую важность разрабатываемой исследователем темы, ранее ей, к сожалению, не уделялось должного внимания. Однако мы не будем останавливаться на этом вопросе, поскольку Баршт представил его детальное освещение. Заметим лишь, что хотя, как уже было сказано, учеными почти не рассматривалась графика писателя, история ее изучения все же насчитывает немалое количество времени ввиду того, что самые первые попытки описания рисунков Достоевского предпринимались еще в 1920–1930-х годах.

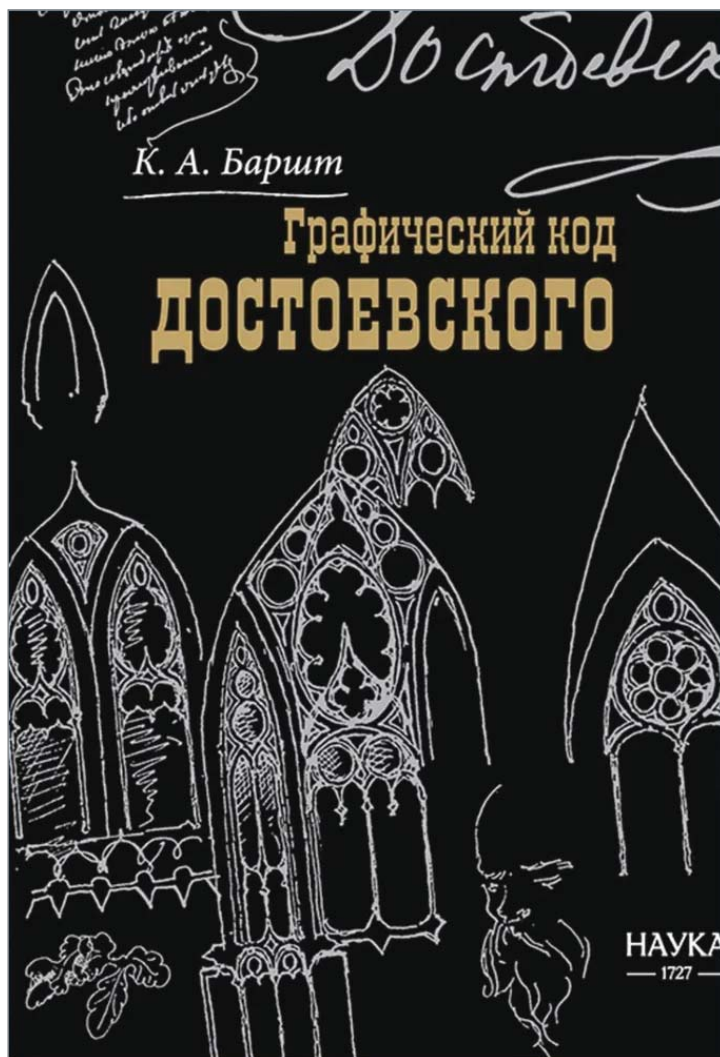
¹ Далее все ссылки на эту книгу даются в круглых скобках.

Работа Баршта состоит из трех основных частей: «Знакомые лица», «Формирование «лица-идеи»» и «Идеографическое письмо Достоевского».

Первая посвящена анализу и интерпретации рисунков, на которых изображены «нелитературные» герои — исторические фигуры, писатели, а также родные и знакомые Достоевского. Эти личности, безусловно, интересны в контексте биографии писателя. Изображение В. Г. Белинского на полях автографа заключительных глав «Подростка» 1875 года связано с размышлениями об успешном литературном дебюте — романе «Бедные люди», — на который литературный критик представил положительные рецензии, а пять портретов И. С. Тургенева — итог взаимоотношений двух писателей, длительная история которых воссоздается Барштом, прослеживающим ее от знакомства авторов в салоне А. Я. Панаевых и до резкого охлаждения в конце лета 1865 года, после ответа Тургенева на просьбу Достоевского о денежной помощи.

Однако портреты «знакомых лиц» важны не только как свидетельства жизненных перипетий писателя. Исследователь показывает, как те или иные изображения когда-то живших людей или современников автора становятся плодами размышлений Достоевского, которые впоследствии находят воплощение в художественных произведениях писателя. Уже упомянутый портрет Белинского соотносится с фрагментом из романа «Подросток», где Аркадий решает передать свои записки Николаю Семеновичу, человеку, выбранному «тщательно» и «критически» (с. 32).

В конце главы Баршт подводит небольшой итог проделанной работе и пишет о портрете как о жанре живописи, занимающем у Достоевского одно из



ключевых мест в процессе формирования характеров героев. Яркой иллюстрацией к тезису становится комментарий к автопортрету писателя, сделанному под влиянием работы В. Г. Перова, сумевшего уловить на своей знаменитой картине «минуту творчества Достоевского» (цит. по: с. 104).

Портрет для автора превращается в ту самую отправную точку, с которой начинается построение личности персонажа. Истоки подобного отношения к рассматриваемому жанру живописи ученый видит в принципе работы писателя, выведившего из окружающей действительности обобщенный образ — «лицо идеи», — о котором идет речь во второй главе книги.

В ней исследователь восстанавливает этапы работы Достоевского по конструированию сюжета произведений и пишет преимущественно о подготовительном периоде, поскольку именно во время него писателем создавалось наибольшее количество рисунков: «...перед практической работой над повествованием, Достоевскому было важно (...) в буквальном смысле “увидеть” его [героя] в виде отдельной, самостоятельной и дееспособной сущности» (с. 120). В таком подходе Баршт усматривает и ориентацию на восприятие героя как позиции, экзистенциально независимой от своего создателя и полностью автономной (с. 120). Эти выводы проливают свет на некоторые причины обращения Достоевского к графике в ходе формирования задумки того или иного произведения и объясняют, почему в черновиках автора особое место занимает портрет. Последнее отчетливо видно, например, в подготовительных материалах к роману «Идиот», где ученый отмечает физиогномический метод трактовки лица писателем.

Параллельно с анализом портретных рисунков у Достоевского Баршт рассматривает и каллиграфию, подтверждая общую логику формирования писателем «лица-идеи». Например, каллиграфическую пропись «Rachel», «Paris», «Великий» ученый связывает с мыслью о персонаже «Бесов» Кармазинове, за которым видится в качестве основного прототипа И. С. Тургенев, известный своими театральными пристрастиями (с. 279–280). Этим автор углубляет понимание роли каллиграфии в творчестве писателя, показывая искусство письма как некую «опору», запечатлевающую ключевые идеи будущих произведений Достоевского.

Отдельно нужно сказать про анализ Барштом стиля портретной графики Достоевского. Исследователь представляет сжатые и точные описания изображений, особое внимание уделяя штриховке, прорисовке деталей, степени обобщенности портрета и выражению лиц героев, встраивая рисунки в идейно-смысловое содержание текстов писателя. В частности, густая штриховка портрета чиновника из рассказа «Крокодил» рассматривается не просто как

формальный прием, поскольку напрямую связывается с сатирическим смыслом произведения. Она придает изображенному лицу цвет коренного жителя Африки, что Баршт интерпретирует как следствие размышлений писателя о расистских интенциях журнала «Русское слово» (с. 115–116).

Во второй главе книги помимо портретов и каллиграфии Баршт обращается и к другим двум главным иконографическим мотивам, выделенным им еще во введении: дубовые листья, объединенные общим узлом стебля, и архитектурные наброски («готика»). Как и при анализе портретных рисунков, Баршт вписывает графические изображения в контекст эпохи, биографии писателя и внутренней логики его творческого процесса. Так, «группы» страниц с дубовыми листьями поочередно соотносятся с конкретным содержанием чернового текста, что позволяет ученому выявить закономерность: графемы «появляются (...) на страницах, связанных с описанием моральных терзаний Раскольникова» (с. 152–153), выбирающего между обыденной жизнью и жизнью имеющего право. Затем ученый реконструирует комплекс значений, которые мог иметь образ дубового листа в сознании русского дворянина 1860-х годов, обращая особое внимание на геральдику и символику государственной службы второй половины XIX века. Баршт приходит к выводу, что «крестоцветья» из дубовых листьев выполняют функцию, отличную от «портретной галереи»: они «не предшествуют письменному слову, но завершают его, находясь в грамматической позиции точки или восклицательного знака» (с. 178). Это заключение — одно из «подготовлений» к характеристике рисунков Достоевского как уникальным образом построенного языка, которое будет представлено в третьей главе книги.

Необходимо сказать, что уже в «Формировании “лица-идеи”» Баршт описывает графику как особую языковую систему, каждый элемент которой работает на конструирование общего смысла того или иного произведения писателя. Например, рядом с комментариями к портретам располагается анализ каллиграфии, в совокупности всесторонне объясняющие логику творческого процесса Достоевского. Дубовые листья стоят несколько особняком ввиду их специального «назначения». «Готике» же уделяется не такое большое внимание, поскольку она присутствует преимущественно в подготовительных материалах к «Бесам» и «Братьям Карамазовым» (им посвящены отдельные разделы). Но это лишь затем, чтобы вернуться к ней в третьей главе и описать ее как систему, обладающую внутренней стройностью.

Последовательно анализируя черновики к каждому конкретному произведению писателя («Крокодил», «Преступление и наказание», «Бесы», «Подорожник», «Братья Карамазовы»), написанному в период 1850–1870-х годов, Баршт представляет общую картину развития графики Достоевского. Ученый выяв-

ляет внешние изменения (схематизацию, повышение эмблематики графического изображения), объясняя визуальную метафору — переход от детального физиогномического портрета к условному «иероглифу» или «индексу» — как прямое следствие возросшего литературного мастерства писателя, позволяющего ему проделывать работы по созданию «лица-идеи» умозрительно. Таким образом, исследователь рассматривает графику как свидетельство движения мысли Достоевского, дающее возможность реконструировать ранее скрытые приемы работы писателя.

В главе «Идеографическое письмо Достоевского» Баршт выходит на уровень обобщений. Ученый показывает, как каждый из элементов письма автора несет особую семантическую нагрузку: ей обладает не только отдельно взятый портрет, каллиграфическая запись или же текст плана произведения, но и расположение на страницах черновиков подготовительного материала и рисунков. Так, понятия «верх» и «низ» буквально совпадают с верхней и нижней частями листа, обозначая собой два идеологических полюса «земли» и «неба», «добра» и «зла», а идея «верха» присуща не только всем видам графики писателя, но и его идейно-философским концепциям (с. 406–407).

Баршт возводит подготовительные материалы в степень семиотической системы — даже само зарождение текста, начинающееся именно с лица-идеи, неслучайно. Он пишет о вторичности литературного портрета по отношению к живописному, тем самым обосновывая, почему текстовому воплощению сюжетов Достоевского предшествовала портретная графика. Еще одно объяснение этому вопросу кроется в особенностях словесно-графических композиций писателя, которые не «эквивалентны» художественному слову, но являются его заместителями (с. 394). Так центрирующей идеей всей семиотической системы, по мнению исследователя, нужно считать творческое кредо самого писателя, разделившего свой творческий процесс на «работу поэта» и «работу художника». «Вначале писателю было необходимо выработать оригинальную художественную идею и лишь затем перевести ее на поэтический язык, придав ей словесное обличье» (с. 394), — утверждает Баршт.

«Физические» материалы также служат созданию смыслов (выше мы уже говорили о соотношенности верхней и нижней частей листа с понятиями «верх» и «низ»): записные книжки в большинстве своем одного и того же размера, качественная бумага, чернила и перья. Этот подбор был систематическим и помогал выработать писателю определенные черты стиля письма и рисунка (с. 403). Рассматривая черновые записи в качестве артефакта, ученый смог определить характерные последовательности заполнения страниц, что имеет существенное текстологическое значение.

Таким образом, языковые системы (портреты, «готические» рисунки, каллиграфия, а также синтаксические значки и вербальные записи) образуют идеографический код Достоевского, к созданию которого причастны и «физические» материалы.

Ранее мы уже писали об уровне обобщения. В подглавках «Каллиграфическое письмо Достоевского» и «Портрет в графике и в слове» исследователь не останавливается на одном конкретном произведении, но сосредотачивается на нескольких тезисах, подкрепленных многочисленными примерами, представляя детальную картину той или иной составляющей идеографического письма писателя.

«История» каллиграфии черновых записей дополняется сведениями прежде всего о важном для XIX века представлении почерка как свидетельства о свойствах душевной жизни его обладателя («индикатора» нравственных качеств) и о большом арсенале различных почерков, наследии писателя как выпускника Главного инженерного училища (знаком подавления индивидуальности в угоду безликой «казенной» норме), что освещает вопрос символического восприятия Достоевским каллиграфии.

Кроме того, развитие получает тема особого отношения Достоевского к портрету, дополняющаяся многочисленными примерами из художественных произведений, где изучение лиц героев — неотъемлемая часть сюжетов, а один из признаков, по которым можно определить, будет ли герой выступать как идеолог, — это «проработанный» портрет, предваряющий его речь (с. 412–418).

Далеко не последнюю роль в работе Баршта играет подглавка, посвященная готическому иероглифу в идеографическом письме писателя. В ней прослеживается генезис восприятия готики Достоевским как эстетического и философского идеала, связанного с идеей собора как живого, растущего организма, устремленного ввысь, а значит, символически связанного с Божественным промыслом. В подглавке формулируются предпосылки к подобному отношению: влияние обучения в инженерном училище и впечатления от романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», сформировавшего представление писателя о глубоком родстве готической архитектуры и литературы как способов выражения «центральной идеи европейской цивилизации» — восстановления попорченного человеческого достоинства.

Таким образом, готика связывается с «вековечными вопросами» о смысле жизни и тайне человека, что объясняет возникновение «архитектурных» рисунков в моменты напряженной работы над произведением.

Баршт приходит к выводу, что готика повлияла на архитектонику романов Достоевского, которые, во-первых, строятся на множественности равноправ-

ных смысловых «центров» и точек зрения; во-вторых, отражают «стрельчатость» как принцип, воплощающий динамику и духовное движение — важные элементы сюжетов произведений; в-третьих, демонстрируют подход Достоевского к созданию романов как к работе архитектора, создающего детальный «план» и осуществляющего «хронологическую постройку».

Приведенные наблюдения о готическом иероглифе писателя весьма значимы для понимания поэтики Достоевского и способствуют осмыслению готического иероглифа как особой языковой системы, которая, как уже было сказано, является частью идеографического кода Достоевского.

В последней подглавке «Нарративный экфрасис Достоевского» Баршт продолжает рассмотрение черновиков писателя как сложной идеографической системы, видя в них особый «язык-посредник», функционирующий по собственным грамматическим правилам и занимающий положение посредника между «внутренним» и «внешним» языком мышления автора.

Ключевым становится утверждение о том, что подготовительная работа Достоевского в черновиках — акт интенсивной автокоммуникации. Автор проводит параллель между «эгоцентрической речью» ребенка (термин Л. С. Выготского) — свернутой, эллиптической, полной идиоматичных «иероглифов» — и тем, как Достоевский фиксирует зарождающиеся мысли.

Такое соотнесение позволяет Баршту увидеть в «косноязычии» и сбивчивости речи его героев-философов (Девушкина, Мышкина, Кириллова) не «недостаток», а следствие колоссального напряжения мысли, пытающейся прорваться через ограничения обыденного языка. Ученый заключает: идеографический поиск в черновиках — это попытка найти для мысли адекватную, «незамутненную» форму, откуда рождается установка на «наивного рассказчика», чуждающегося позиции спокойного писательского всеведения (по Д. С. Лихачеву). Иными словами, писатель сознательно обращается к «комплексному мышлению», чтобы взглянуть на мир незамутненным взглядом, свободным от штампов.

Важным для подглавки становится понятие «семиосферы», актуализирующее диалектику «кругозора» и «окружения», которые рассматриваются на двух «уровнях». Первый — характеристика приведенных понятий с точки зрения внутреннего целостно-насыщенного мира автора/персонажа и его «личное видение» внешнего, описываемого мира, нарративной реальности. Второй — соотнесение «кругозора» и «окружения» со значением символа. Так, «кругозор» в идеографии соответствует целостному, неразложимому иконическому знаку-впечатлению, символу или иероглифу, тяготеющему к мифу и вечности (например, каллиграфически выписанное имя Нерон как сгусток историко-

философской идеи). «Окружение» же — движению от символа — к эмблеме — и далее, к слову.

На основе этих наблюдений автором делается еще одно важное замечание о поэтике Достоевского: «генератором» сюжетной событийности в его произведениях становится драматическое несовпадение «кругозора» героя и его «окружения». Задача писателя — найти нарративную форму (точку зрения «другого»), которая позволила бы это несовпадение артикулировать и онтологически оправдать.

Ценность работы Баршта — в последовательном и обоснованном раскрытии черновиков Достоевского как самостоятельного художественного феномена и ключа к движению мысли писателя. С помощью анализа рисунков Достоевского утверждается мысль о том, что графика была для автора не второстепенным увлечением, а неотъемлемой частью творческого процесса, особым языком мышления. Баршт показывает, что визуальные образы служили писателю инструментом для формирования «лица идеи» — ключевого концепта, предварявшего словесное воплощение персонажей и сюжетов. Рисунки выступали как семиотическая система, в которой расположение на листе, стиль и выбор мотивов (например, готики, дубовых листьев) несли глубокую философско-символическую нагрузку.

Таким образом, графическое наследие Достоевского предстает как уникальный идеографический код, позволяющий проникнуть в «лабораторию» писателя и лучше понять истоки его поэтики. Работа Баршта доказывает, что литературный гений Достоевского был неразрывно связан с визуальным мышлением, а синтез слова и изображения лежал в основе его творческого метода, направленного на раскрытие тайны человека.

Список источников

Баршт К. А. Графический код Достоевского: рисунки писателя. М.; СПб.: Наука, 2025. 660 с.

Розанов В. В. Чем нам дорог Достоевский? // Новое время. 1911. № 12715. 6 августа.

Уайльд О. Собрание сочинений: в 3 т. / пер. с англ.; сост. А. Дорошевич. М.: Терра, 2000. Т. 1. 509 с.

References

Barsht, K. A. (2025) *Graficheskii kod Dostoevskogo: risunki pisatelya* [Graphic Code of Dostoevsky. Drawings of the Writer]. Moscow, St. Petersburg: Nauka Publ.

Rozanov, V. V. (1911) “Chem nam dorog Dostoevskii?” [“Why Dostoevsky Is Dear to Us?”], *Novoe vremya*, 12715, 6 August.

Wilde, O. (2000) *Sobranie sochinenii: v 3 tomakh. Tom 1* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 1]. Translated from the English, compiled by A. Doroshevich. Moscow: Terra.

Информация об авторе: София Эдуардовна Ксенофонтова — студентка 2 курса образовательной программы бакалавриата «Филология» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Адрес: Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20.

Information about the author: Sofia E. Ksenofontova — 2nd year student of the Bachelor’s degree program “Philology” of the National Research University “Higher School of Economics” (HSE University). Address: 20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.01.2026;
одобрена после рецензирования 01.03.2026;
принята к публикации 10.03.2026.

The article was submitted 10.01.2026;
approved after reviewing 01.03.2026;
accepted for publication 10.03.2026.