

«Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу». Мутная исповедь у Достоевского

Мария Кандида Гидини

Что это было за состояние души? Конечно, оно было очень гнусно, и горе мне было, что я переживал его. Что же это, однако, было? Кто понимает преступления? Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу.

Бл. Августин, *Исповедь*

Об исповедальности прозы Достоевского уже давно принято рассуждать – как с точки зрения ее формы, литературного поджанра, так и с точки зрения ее принципиальной темы, связанной с условиями самовыражения личности и с возможностью для человека вырваться из заколдованного круга собственного “я” (Гроссман 1925, 144-62; Бахтин 2002, 32-50; Coetzee 1985, 193-232; Живолупова 2018). Это, безусловно, два разных уровня, хотя и связанных между собой и неизбежно пересекающихся друг с другом.

В этом отношении Достоевский представляет собой некий парадокс. Почему столь “исповедальный” автор проявляет такой острый дискомфорт в отношении исповеди? Почему Руссо, автор-символ искреннего самооткрытия, является для Достоевского постоянным источником пародии (Miller 1984, 86-8)? Парадокс состоит в том, что Достоевского можно, безусловно, определить как сверхисповедального автора, но для него характерно некое подозрение, ему присуща определенная недоверчивость по отношению к самому процессу исповеди. Достоевский создает многочисленные формы исповедального слова, которое не всегда действительно исповедально.

К исповеди как литературной форме, а точнее, как “литературному жанру”, перефразируя Марию Замбрано (Zambrano 1995, 82), Достоевский относится с подозрением, он чувствует ее не всегда адекватной. Вспомним, каким мучительным путем он пришел к форме повествования от третьего

Maria Candida Ghidini, University of Parma, Italy, mariacandida.ghidini@unipr.it, 0000-0002-0814-9833

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Candida Ghidini, “*We laughed like from a tickle on the heart.*” *Dostoevsky's Muddy Confession*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.11, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 113-122, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

лица в романе *Преступление и наказание*. Исповедь здесь, как модель повествования, реализующаяся в повествовании от первого лица, для него была рискованна. Она является предельным “страшным словом”, той закрытой дверью, которая не открывает душу (Кантор 2010, 37-42), а наоборот функционирует как непреступный запор.

Страшное слово, кактогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить! – А что, если это я старуху и Лизавету убил? – проговорил он вдруг и – опомнился (ПСС 6, 128).

В романе исповедь странным образом сразу ассоциируется с комическим. Подобный исповедальный приступ вырывается у Раскольника в уморительной ситуации, в трактуре со смешным названием «Хрустальный дворец», и Достоевский и здесь использует тот же самый образ прыгающего дверного запора:

И в один миг припомнилось ему до чрезвычайной ясности ощущения одно недавнее мгновение, когда он стоял за дверью, с топором, запор прыгал, они за дверью ругались и ломились, а ему вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, высунуть им язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать! (ПСС 6, 126).

Исповедь требует ясности и точности в отношении мотивов исповедуемых действий, а также самого акта исповеди. По этой причине исповедь располагается на самом пороге того “я”, с которым она имеет дело, она является в некотором роде импульсом и открытием, и поэтому она проблематично связана с «чувством закрытости и изоляции», испытываемым убийцей Раскольниковым, который даже в своей фамилии несет эту судьбу обособления.

Перерыть все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от него. Если же исповедь, то уж слишком до последней крайности, надо всё уяснить. Чтoб каждое мгновение рассказа всё было ясно. *NB. К сведению*. Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано [...]. Полная откровенность вполне серьезная до наивности, и одно только необходимое (ПСС 7, 148-49).

Как свидетельствует нерешительность, отчетливо проявляющаяся в черновиках, Достоевский относится к исповеди как к жанру, который диктует ему особое отношение к повествуемой материи: это скорее формирующий, чем формальный принцип, поскольку речь идет о тонком моменте его письма – о той степени сдержанности, которую исповедь в конечном итоге не выдерживает. Именно поэтому, чтобы иметь возможность писать только о «необходимом», он переходит на третье лицо.

В романе встречается множество исповедей, с разными результатами и мотивациями. «Кто я? Я поконченный человек, больше ничего» (ПСС 6, 352), – охотно отвечает Раскольникову во время их последней встречи

обычно невозмутимый Порфирий Петрович; шутовской исповедью («Всё это в смех»; там же, 19) Мармеладов пытается оправдать собственное жалкое существование, а в итоге, наоборот, только глумится над собой:

«Се человек!» Позвольте, молодой человек: можете ли вы... Но нет, изъяснить сильнее и изобразительнее: не можете ли вы, а *осмелитесь* ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья? (ПСС 6, 14).

Все персонажи, видимо, испытывают желание исповедаться, исповедуются сами или находятся на грани исповеди. Достоевский даже позволил себе роскошь высмеять пафос исповедальности устами смешного Разумихина, который, как прагматичный будущий издатель, задает себе вопрос о рыночных возможностях «скучнейших сплетен» из *Исповеди* Руссо (ПСС 6, 88).

Однако здесь, по замыслу Достоевского, любое исповедание должно быть вставлено в рамки авторского дискурса, который все релятивизирует и гарантирует “целомудренность” текста, его желательное *необходимое*. Эффективность повествования заключается именно в способности намекать, в сдержанности, которая скрывается в бесстыдстве многословных исповедей и громогласных заявлений. Вот почему подслушивание интимных разговоров или задушенных вздохов за дверью кажутся в *Преступлении и наказании* привилегированным способом общения между людьми. Уже здесь шутовство и комизм являются особенными и даже апофатическими модусами стыда и завуалированной целомудренности.

Загадочность исповедального процесса в его романах возникает из особенного положения Достоевского в истории культуры: положение автора своего времени, автора Нового Времени, тоскующего по “старой истине” – между Руссо и Августином, можно бы было сказать.

Итак, исповедь в романах Достоевского должна быть либо вставлена в рамки авторского дискурса, который обеспечивает “целомудренность” текста, либо релятивизирована, ослаблена, с помощью ряда приёмов, в том числе с помощью комического и патологического. Шутовство и алкоголизм составляют одни из излюбленных приемов: не случайно так много задушевных или исповедальных бесед происходят в питейных заведениях. В конечном итоге, в бесстыдстве многословных исповедей и в обильных словесных конструкциях, исповедях, заявлениях и секретах, повествование путается и теряется между ложью и истиной. С подобной самоограничительной установкой, мы имеем своего рода переложение на литературный план смеха юродивого, апофатически скрывающего его святость.

Здесь неуместно проводить подробный анализ разных смешных или “алкогольных” исповедей в произведениях Достоевского; достаточно, пожалуй, упомянуть бесстыдное саморазоблачение «комического мученика» Ползункова, вставленное тонкой рамкой в рассказ незнакомца, который повествует об истории шута (ПСС 2, 5-15), или пьяную исповедь Валковского в *Униженных и оскорбленных*, которую мы можем считать сво-

его рода моделью исповеди Нового времени а-ля Руссо. В этом романе все одержимо искренностью и откровенностью (эти два слова в их морфологических вариантах повторяются более ста раз), но только Валковский совершает исповедь по всем правилам, хотя и в нетрезвом виде («[...] пьяный всегда разболтает» ПСС 3, 360). Однако его мнимое снятие маски свидетельствует об окончательной невозможности искренности, потому что это – циничная игра с целью захватить очередную добычу и насладиться собственным распадом. В нем алкоголь и шутовство создают лишь иллюзию искренности, но возникает подозрение, что мы имеем дело с очередным обманчивым маскарадом. Можно сказать, что грех эксгибиционизма, исповеданный Руссо, грех, который неоднократно в комическом ключе возникает в произведениях Достоевского, является крайним символом любой исповеди Нового времени.

Как исповедь, так и смех у Достоевского являются сложными явлениями, которые интенсивно исследовались. Внимание исследователей сосредоточивалось в основном на смехе как эпифеномене юмора, как игре в нарушение нормы, но онтогенез и филогенез говорят нам, что смех появляется задолго до юмора. Первоначально смех появляется как физиологическая реакция, как произвольный акт (напомню, что и Бергсон, и Фрейд сравнивали смех с алкоголем). Но это являет собой интереснейший для нашей темы парадокс потому, что подобный якобы освобождающий акт осуществляется через несвободу. И ритуальный смех, по Бахтину, «область серьезно-смехового», имеет свою парадоксальность, свою двусмысленность, благодаря которой он канализирует агрессию. Этот феномен подробно описан в классических исследованиях Проппа (о циничном смехе) и Бахтина (об антиповедении карнавализации); но Лихачев и Панченко, Лотман и Успенский писали о роли смеха в русском контексте, в частности в связи с двоеверием (Пропп 1999; Бахтин 2002; Лихачев и Панченко 1984; Лотман и Успенский 1977).

В *Петербургских снах в стихах и прозе* (1860) есть удивительный отрывок, в котором Достоевский рассказывает о процессе письма, вдаваясь в подробности и изображая целую серию произведений своего раннего периода, в частности *Бедные люди*.

И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад (ПСС 19, 71).

Подобный смех автора, смех, в какой-то мере участвующий в творческом процессе, – это почти изначальное авторское отношение к своей материи. Если кто и гримасничает, прячется, двигает веревочки и смеется, то это, конечно, Гоголь; но Достоевский здесь узнает в себе самом некий насмешливый взгляд вопреки себе. Здесь, кажется, он узнает в себе именно тот циничный смех, о котором пишет Пропп (1999, 157). Это в какой-то мере функция позиции рассказчика как позиции инаковости автора, своего рода функция повествования, но и неисчерпаемый источник амбивалентности, если мы вспомним гоголевское понимание смеха:

Странно, мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо – смех [...] Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но озаренное силою смеха, несет оно уже примирение в душу (Гоголь 1994а, 441-42).

И еще: «Смех создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!» (Гоголь 1994б, 464). Видимо, мы находимся перед чем-то, что есть больше простого циничного смеха; Вячеслав Иванов по этому поводу говорит о «светлом демоне смеха» (Иванов 1987, 391).

Во *Введении к Ряду статей о русской литературе* (1861) Достоевский намекает на Гоголя и на его особое понимание смеха:

Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них всё смеялся; он смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что наконец стали плакать от нашего смеха [...]. О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе... (ПСС 18, 59).

Поминая о «светлом демоне смеха», мы разовьем мысль, впечатление, что для творчества Достоевского характерен особенно злой, агрессивный, анархический смех, о котором говорит Бахтин. Конечно, едкий, карнавальный, глумящийся смех играет огромную роль, но в произведениях Достоевского смех есть сложное явление, в том числе он составляет часть авторской стратегии в отношении к своему повествованию и функции принципиально важного, а не только формального, нужного стыда. Благодаря смеху Достоевский выполняет две задачи одновременно: он провозглашает истину – и тем самым пародирует эту истину. Как мне представляется, в основном, в пародии он нуждается не из-за релятивистического понимания об истине, а наоборот из-за осторожного и апофатического отношения к ней.

Между прочим, и в этом Достоевский – «дитя века» (ПСС 28, 176).

Уже Белинский разглядел в нем большой комический, а не сатирический талант: его юмор способен сочетать в себе комичность с элементом

патетики. По поводу *Бедных людей* Белинский замечал: «Смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы - какое уменье, какой талант!» (Белинский 1955, 554). Но и в *Двойнике*, по мнению Белинского, трагическое и патетическое скрыто действуют за маской комического.

Критика того времени настаивала на связи между комическим и трагическим, это почти обязательная предпосылка романтического романа. Но в этот канон входила и исповедь.

В *Письме о романе*, впервые опубликованном в *Разговоре о поэзии* в 1800 году, Фридрих Шлегель, один из столпов романтической мысли, создавших интеллектуальную атмосферу, которой питался молодой Достоевский, наставляет свою корреспондентку Амалию о присутствии автора в романе, и обнаруживает его как раз в диалектике остроумия и исповеди. С одной стороны, он рассматривает как образец успешного романа *Исповедь* Руссо, с другой – цитирует Стерна и Свифта среди современников, а Ариосто, Шекспира и Сервантеса – среди более древних писателей. Лучшие романы – это те, где автор «отдавался своему юмору и играл с ним» (Шлегель 1983, 404).

Подобные проявления металитературного пафоса, подкрепленного комизмом (где Санчо шутит с Дон Кихотом), являются, по Шлегелю, «наряду с исповедью [...] единственными романтическими созданиями нашей эпохи» (Шлегель 1983, 405). И еще: «Такого рода гротеск и исповедь суть единственные романтические создания нашего неромантического века» (там же, 398).

Таким образом, Шлегель в комизме и в исповеди видит особую функцию присутствия автора в романе, способ выявления самого лучшего в лучших романах, потому что «самое лучшее в лучших романах есть не что иное, как более или менее скрытая исповедь автора, выражение его опыта, квинтэссенция присущего ему своеобразия» (там же, 405).

По этому поводу, и в связи с Достоевским, весьма интересны его замечания о парабазе, которую он считает непременно сопровождением современного романа и функцией особого присутствия современного автора в своем произведении, поскольку как и в античной комедии, где она осуществляется, когда прерывается действие и хор выходит на крайний предел сцены и обращается к зрителям, – в современной эпохе парабаза сигнализирует о выходе художника из своего произведения, с которым он перестает совпадать без остатка: в этом сценарии ирония и вообще юмор – это постоянная парабаза (там же, 59).

Я напомним, что и вполне серьезная *Поэма Великого Инквизитора*, своего рода сокровенная исповедь Ивана, сопровождается приемом насмешливой парабазы: сам автор называет ее «вещью нелепой» (ПСС 14, 224), «фантазией» (там же, 237), «вздором, [...] бестолковой поэмой бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал. К чему ты в такой серьез берешь?» (там же, 239).

Шлегель подчеркивает и постоянно ощутимое присутствие авторской рефлексии в произведениях нового времени. Он показывает это на приме-

ре того, как Гете постоянно присутствует в *Вильгельме Мейстере*, улыбаясь и оглядываясь на свой собственный шедевр. Для меня важно отметить, что знаменитая романтическая ирония (которую Шлегель также рассматривает как шутовство) свидетельствует не только о несовпадении автора со своим произведением, но в конечном итоге и о его несовпадении с самим собой. “Я” непрозрачен себе самому.

Как уже отмечалось, одна из основных функций комического – бережное завуалирование “последних вещей”: истины, вечной жизни, глубинной сущности человеческого “я”. Именно здесь проходит тонкая (и часто у Достоевского неразличимая) грань между смехом и исповедью. В самом деле, смех и исповедь могут представлять собой взаимосвязанные формы проявления человеческого “я”.

Во второй книге *Исповеди* Блаженный Августин связывает свой вопрос о грехе со смехом:

Что это было за состояние души? Конечно, оно было очень гнусно, и горе мне было, что я переживал его. Что же это, однако, было? Кто понимает преступления? Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу (Августин 2013, 29).

Этим Августин подразумевает своего рода экспроприацию себя, отчуждение, порожденное злом: «Кто разберется в этих запутанных извилах? Они гадки: я не хочу останавливаться на них, не хочу их видеть» (там же, 30). И смех, как физиологическая реакция, сигнализирует подобную экспроприацию и непостижимое действие зла.

Достоевский также в своей знаменитой тираде о смехе как «пробе души» в *Подростке* исходит как раз из физиологии. Знаменательно, что это происходит именно в *Подростке*, сверхисповедальном романе, где среди главных персонажей только один не исповедует, и это тот, кто хорошо смеется, смеется искренним и общительным смехом.

«Подобная тирада о смехе», так ее называет Подросток, записывается «с умыслом, даже жертвуя течением рассказа, ибо считаю ее одним из серьезнейших выводов моих из жизни» (ПСС 13, 286).

Я так думаю, что когда смеется человек, то в большинстве случаев на него становится противно смотреть. Чаще всего в смехе людей обнаруживается нечто пошлое, нечто как бы унижающее смеющегося, хотя сам смеющийся почти всегда ничего не знает о впечатлении, которое производит. Точно так же не знает, как и вообще все не знают, каково у них лицо, когда они спят (ПСС 13, 285).

При ближайшем рассмотрении смех у Достоевского является своего рода метонимией состояния постоянного отчуждения, в котором пребывает человек по отношению к самому себе. Человек, который смеется, лишен самого себя, как и тот, кто спит. Он отдает себя как вещь объективирующему взгляду другого. Такая компульсивная вспышка, такое движение нервов представляет собой сплошную физиологию: мы лицеизрим

того «чертика на пружине», о котором говорит Бергсон: «Все мы некогда забавлялись чертиком, выскакивающим из коробки. Придавишь его – он вскакивает. Нажмешь на него сильнее – он привскочит выше» (Бергсон 1992, 48).

Но Достоевский не останавливается на физиологии: «Смех требует безлобья, а люди всего чаще смеются злобно» (ПСС 13, 285). Смех, истинный смех требует искренности, но искренность – это нечто недостижимое для человека, как учил Августин Блаженный:

Ты, Господи, судишь меня, ибо «ни один человек не знает, что есть в человеке, кроме духа человеческого, живущего в нем». [...] Мы видим, конечно, «сейчас в зеркале нечто загадочное», а не «лицом к лицу». [...] Итак, я исповедуюсь и в том, что о себе знаю; исповедуюсь и в том, чего о себе не знаю, ибо то, что я о себе знаю, я знаю, озаренный Твоим светом, а то, чего о себе не знаю, я не буду знать до тех пор, пока «потемки мои» не станут «как полдень» пред лицом Твоим (Августин 2013, 143).

Совершенное самопознание – лишь химера Нового Времени. Руссо претендует на то, чтобы передать всего себя своим читателям, но, обнажив себя наголо, как Валконский, Ставрогин или Версиров, рассказывает взамен сплетни (наподобие тех, на которых наш добрый Разумихин хочет заработать как издатель). Блаженный Августин совсем не обнажается, и в его *Исповеди* нет нужды бесстыдного перечисления его грехов.

Только с самым высшим и с самым счастливым развитием человек умеет веселиться общительно, то есть неотразимо и добродушно. Я не про умственное его развитие говорю, а про характер, про целое человека (ПСС 13, 285).

Подлинный, добродушный смех бывает только у полностью “общительного” человека, который в состоянии преодолеть свое собственное “я”. У Достоевского так смеются дети, светлый князь Мышкин и старый, по-древнему верующий Макарь Долгорукий в *Подростке*. Этот смех является экстраверсией в высшей степени, он взрывается от избытка радости, от ощущения здоровья и жизни, он как бы беспричинный. Но такое состояние для современного человека почти невозможно.

Искренний и беззлобный смех – это веселость, а где в людях в наш век веселость, и умеют ли люди веселиться? (О веселости в наш век – это замечание Версирова, и я его запомнил) (ПСС 13, 285).

«В наш век». Неким образом определение злого смеха, о котором говорит Бахтин, связано с современностью, с *modernité*. Невозможно не учитывать исторические координаты, в которых творил Достоевский, но также невозможно не учитывать и подобное критическое отношение к современности со стороны этого вполне современного автора.

Таким образом, у нашего автора смех и часто сопровождающий его колкий юмор окрашивают собой самые сокровенные признания и, на-

ряду с манипуляторскими интенциями и несознательными импульсами, могут принимать на себя функцию маскировки и защиты невозможного действия обнажения себя перед другим. Для современности характерно выставление “я” напоказ, своего рода распространенная исповедь. И все же смех, присущий современности, есть смех, призванный сокрыть, это смех, который утратил свою первостепенную черту, *веселость* – тот самый «добрый смех», о котором пишет Пропп, который неспроста приводит в данном контексте не имя Достоевского, а имена Пушкина, Толстого и Чехова (Пропп 1999, 149-57). Веселость является функцией той почти невозможной искренности, которая раскрывает сущность человека и выставляет ее «как на ладони» (ПСС 13, 285). Так, от Ползункова до Федора Карамазова, гримаса шута, который бесстыже обнажает себя перед другим в процессе исповеди, становится символом современной изолированности “я”, как и утверждением конца утопии прозрачности и искренности, к которой стремился Руссо и которую так едко высмеивает Достоевский.

В самом деле, как и его внимательный читатель Василий Розанов, Достоевский тоже нес на плечах двух ангелов – ангела смеха и ангела слез, и, как и в случае Розанова, вся его жизнь была в их «вечном пререкании» (Розанов 2010, 25).

Цитируемая литература

- Coetzee, John M. 1985. “Confession and Double Thoughts. Tolstoy. Rousseau. Dostoevsky.” *Comparative Literature* 37 (3): 193-232.
- Miller, Robin F. 1984. “Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered.” In *Dostoevsky. New Perspectives*, ed. by Robert Louis Jackson, 82-98. New Jersey: Prentice-Hall.
- Zambrano, María. 1995. *La Confesión: Género literario*. Madrid: Siruela.
- Августин Блаженный. 2013. *Исповедь*. Пер. с лат. Марии Е. Сергеенко. Санкт-Петербург: Наука.
- Бахтин, Михаил М. 2002. *Проблемы поэтики Достоевского*. В кн. Михаил М. Бахтин, *Собрание сочинений* в 7 тт., т. 2. Москва: Русские словари.
- Белинский, Виссарион Г. 1955. *Полное собрание сочинений* в 13 тт., т. 9. Москва: Изд. АН СССР.
- Бергсон, Анри. 1992. *Смех*, науч. ред. Ирена С. Вдовина. Москва: Искусство.
- Гоголь, Николай В. 1994а. “Театральный разъезд после представления новой комедии.” В кн. Николай В. Гоголь, *Собрание сочинений* в 7 тт., т. 4, 413-46. Москва: Русская книга.
- Гоголь, Николай В. 1994б. “Развязка Ревизора.” В кн. Николай В. Гоголь, *Собрание сочинений* в 7 тт., т. 4, 454-64. Москва: Русская книга.
- Гроссман, Леонид П. 1925. *Поэтика Достоевского*. Москва: ГАХН.
- Живолупова, Наталья В. 2018. *Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60-70х гг.* («Записки из подполья», «Подросток»). Нижний Новгород: Дятловы горы.
- Иванов, Вячеслав И. 1987. “«Ревизор» Гоголя и Комедия Аристофана.” В кн. Вячеслав И. Иванов, *Собрание сочинений*, т. 4, 385-98. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

- Кантор, Владимир К. 2010. *Судить Божью тварь: Пророческий пафос Достоевского: очерки*. Москва: Российская Политическая Энциклопедия.
- Лихачев, Дмитрий С., Панченко, Александр М., и Наталья В. Понырко. 1984. *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука.
- Лотман, Юрий М., и Борис А. Успенский, 1977. "Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)." *Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии* 28: 3-36.
- Пропп, Владимир Я. 1999. *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне)*. Москва: Лабиринт.
- Розанов, Василий В. 2010. *Собрание сочинений, т. 30: Листва*. Москва: Республика, Санкт-Петербург: Росток.
- Шлегель, Фридрих. 1983. *Эстетика философия критика в 2 тт.* Пер. с нем. Юрия Н. Попова, т. 1. Москва: Искусство.