

«И скрипка, и контрабас»: фигура парадокса и поэтика недоумения в художественном мышлении Пиранделло и Достоевского

Дарья Фарафонова

В 1908 году Луиджи Пиранделло публикует трактат *Юморизм*, в котором он не просто разрабатывает оригинальную и глубокую теорию юмора, а обосновывает особое мировоззрение, в своей сути близкое типу художественного сознания, присущего Достоевскому, и, как аргументируется в настоящей работе, генетически с ним связанное. В своих интервью Пиранделло не раз признается, что из зарубежных литератур самое сильное впечатление на него произвела русская литература, в особенности – Достоевский, которого он считал величайшим «юмористом» (Puro e Borsellino 2002, 372). Изучение этой преемственности может не только прояснить важные аспекты теории парадоксального философского юмора Пиранделло в ее связи с особым типом авторского сознания, но и раскрыть возможности применения самой этой теории к анализу творчества Достоевского.

Присутствие Достоевского в творчестве Пиранделло не раз становилось объектом исследований. В них, как правило, рассматривается преемственность на уровне тем и мотивов, однако глубинное методологическое и мировоззренческое сродство, связывающее двух авторов, остается в тени. Библиография этих работ достаточно исчерпывающе представлена в предисловии Луки Стефанелли к комментированному изданию под его же редакцией романа *Вертится*, или *Тетради оператора Серафино Губбио* (Stefanelli 2020). Необходимо также упомянуть статью Инны Павловны Володиной «Пиранделло и Достоевский», в которой утверждается определенное сход-

Dar'ja Farafonova, University of Macerata, Italy, storm247@yandex.ru, 0009-0003-3519-4466

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Dar'ja Farafonova, “Both violin and contrabass”: *The Figure of Paradox and the Poetics of Bewilderment in the Artistic Thinking of Pirandello and Dostoevsky*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.15, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 167-184, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

ство в позициях двух писателей, но вместе с тем провозглашается различие идеологических оснований их творчества (Володина 2004).

По всей вероятности, Пиранделло, будучи романским филологом и прекрасно владея французским языком, читал как французские, так и итальянские переводы русского классика (в основном, в ту пору осуществлявшиеся с французского), которые миланское издательство братьев Тревес публикует с 1889 года¹. С этим издательством он сам тесно сотрудничает на протяжении всей своей писательской карьеры, начиная с 1906 года, когда впервые был опубликован его сборник новелл *Двуликая герма* (*Erma bifronte*) (Pirandello 1906), уже в самом названии которого символически явлена когнитивно-онтологическая двойственность, лежащая в основе его поэтики и мировоззрения. На выход в свет этого сборника поэт и критик Джованни Альфредо Чезарео откликнулся восторженным отзывом в письме Пиранделло от 6 декабря того же года, в котором он окрестил сицилийского писателя «итальянским Достоевским» (Andreoli 2020, 283; ср. Pirandello 1967). Имя Достоевского Пиранделло упоминает в своих рецензиях на вышедшие в свет в 1890-х – начале 1900-х гг. книги Габриэле Д'Аннунцио, Федерико Де Роберто и Луиджи Капуана (чей роман *Маркиз Роккавердина* также был опубликован в издательстве Тревес в 1901 году) как писателя, оказавшего большое влияние на этих авторов².

«Феномен раздвоения в акте замысла»³: именно так Пиранделло определяет сущность «юморизма», основывая собственную поэтику на своего рода распаде – или раздвоенности – сознания (Pirandello 1920, 189). Эта раздвоенность, которую можно описать в терминах непрерывного дистанцирования мысли и чувства от собственного исходного содержания, согласно писателю, позволяет схватить реальность в ее несоединимых противоречиях, вскрывая в смешном трагическое, а в трагическом – абсурдное и порой смешное. Особенность юморизма – именно в неразделимости смеха и слез, которые он возбуждает в читателе, в то же время подвигая

¹ Издательство Тревес, с которым сам Пиранделло активно сотрудничает с начала 1900-х гг. в качестве автора, опубликовало переводы романов *Преступление и наказание – Il delitto e il castigo* (Raskolnikoff): romanzo (1889); *Братья Карамазовы, – I Fratelli Karamazoff* (1901); *Идиот, – L'idiota* (1902). Речь, как правило, идет об анонимных переводах с французских изданий: в своем введении к им же осуществленному переводу на итальянский романа *Преступление и наказание* Чезаре Дж. Де Микелис показывает, насколько французская переводческая традиция повлияла на итальянские переводы романов русского писателя (De Michelis 2004, VI).

² Рецензия на роман Де Роберто *Spasimo* (*Томление*) вышла в выпуске газеты *Rassegna Settimanale Universale* от 8 августа 1897 года за подписью Джулиана Дорпелли (Giulian Dorpelli – анаграмма имени и фамилии Пиранделло); рецензия на пьесу Д'Аннунцио *La città morta* (*Мертвый город*) – в 12-м номере журнала *Ariel* (выпуск от 13 февраля 1898 года); рецензия на роман Капуаны *Маркиз Роккавердина* – в выпуске *Natura ed Arte* от 1 июля 1901 года. Все рецензии опубликованы в сборнике *Saggi e interventi* (*Эссе и доклады*; Pirandello 2006).

³ Здесь и далее при отсутствии иных указаний приводится мой перевод (ДФ).

его к сложному, “полифоническому” осмыслению реальности. Эта смешанная реакция истекает из «чувства противоположного», «*sentimento del contrario*» (Pirandello 1920, 178-80), подвергающего испытанию “обратным” всякий мыслительный и чувственный опыт.

Метод, который разрабатывает Пиранделло, близок творческой установке Достоевского, основывающего свою поэтику на парадоксе, совпадении противоположностей и многоакурсном видении реальности, чему соответствует художественный принцип, который М.М. Бахтин определил как полифония:

Всякое чувство, всякая мысль, всякое движение души, возникающее в юмористе, тут же раздваивается, порождая собственную противоположность: всякое “да” превращается в “нет”, которое в конце концов обретает ту же значимость, что и “да” (Pirandello 1920, 196).

Лаура Сальмон, изучающая на разных уровнях – от риторического до философского – фигуру парадокса как доминанту, определяющую художественную мысль Достоевского, говорит о присутствии ей «дестабилизирующем потенциале» в схожих терминах:

В основе его творчества лежит неразрешенность [...] Всякое утверждение здесь всегда двойственно, оно подспудно отрицается – так, что воссоздается масштабная картина исходной присущей человеку непоследовательности (Salmon 2019, 183-84).

Пиранделло разрабатывает настоящую поэтику “недоумения”, нацеленную на демонтаж любой определенности (по мнению писателя – всегда фиктивной), и в конечном счете на подрыв господствующей системы суждений⁴. Именно поэтому искусство юморизма глубоко “антириторично”, оно строится на отрицании традиционных законов композиции: «Рефлексия [...] прерывает спонтанное движение, которое в органичное целое связывает идеи и образы» (Pirandello 1920, 186-87). Характерная особенность этого искусства и питающего его мировидения состоит в том, что оно взрывает устоявшиеся модели восприятия: по словам Пиранделло, оно «разбирает, демонтирует, расстраивает» – в отличие от искусства “гармонизирующего”, упорядочивающего хаос реальности, создающего внутренне последовательные образы, сцепленные в непротиворечивое целое замысла (ср. там же, 223-25).

Писатель-юморист, таким образом, функционально отождествляется с самой типологией персонажа, которая оказывается в фокусе внимания Пиранделло в его теоретической работе о природе “сочувственного” юмора как основы определенного мировоззрения именно в ракурсе продук-

⁴ Теорию «юморизма» Пиранделло в контексте анализа функционирования юмора и комичности в литературном произведении на материале творчества Сергея Довлатова плодотворно применяет сама Л. Сальмон (2008) в книге *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*.

тивного раскола художественного сознания. Такого персонажа, который “отделен”, а значит в известном смысле независим от авторского сознания, характеризует изначально когнитивная расщепленность, позволяющая ему усматривать в явлении или событии тут же и его оборотную сторону – видеть реальность в ее двояком аспекте⁵.

Архетипической в этом отношении представляется фигура рассказчика *Записок из подполья*, произведение, которое Пиранделло открыто не цитирует; однако, судя по многочисленным аллюзиям, наводняющим его романы и теоретические работы, можно заключить, что этот образ сыграл важную роль в формировании персонажа-носителя “юмористического” мировоззрения в рамках его собственной художественной системы (доказательству этого тезиса в частности посвящена настоящая работа).

Подпольный парадоксалист изображает два типа людей: первый – человек «прямой и непосредственный» который, действуя, не имеет образа собственного действия; другой – человек усиленно сознающий (ПСС 5, 104): у него всякое действие изначально раздваивается, порождая в сознании собственный образ. Более того, «этот образ возникает прежде свершения действия, которое таким образом становится невозможным. Человек сознания не может быть человеком действия» (Todorov 1972, 13). Диалогичность такого сознания – или же напротив, его радикальная монологичность, претендующая на исходно всеобъемлющее принятие единым субъектом взаимоисключающих начал, – проявляется в том, что у него «мысль не может родиться без того, чтобы сразу не появилась мысль обратная, противоположная»: «и между да и нет» он остается «в состоянии подвешенности, озадаченности, на всю жизнь» (Pirandello 1920, 194):

Для нас как комическое, так и его противоположность соприсутствуют в самом расположении духа и в равной мере присущи истекающему из него творческому процессу. В своей противоположности может быть лишь мучительно комическим положение человека, который почти всегда оказывается вне строя, который может быть и скрипкой, и контрабасом; человека, у которого мысль не может родиться без того, чтобы тут же не явилась другая, противоположная [...] и между «да» и «нет» он остается в

⁵ Речь идет о “независимости” персонажа от авторской воли, определенной самой логикой художественного мира, в котором разворачивается его “бытие”: «Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода объектного героя. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на который оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и, в сущности, ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом этом предмете» (Бахтин 2017, 305). В схожих терминах Пиранделло, автор пьесы *Шесть персонажей в поисках автора*, определяет завершенность персонажей, их внутреннюю правду, и, следовательно, их условную независимость от авторской воли в рамках художественного замысла как критерий состоятельности этого замысла (Pirandello 2006, 447-51).

состоянии подвешенности, озадаченности, всю жизнь; человека, который не может всецело отдаться чувству, не ощущая при этом, что *что-то внутри корчит ему гримасу*, тревожит, беспокоит и сбивает его с толку (там же).

Принципиально важен здесь образ гримасы: это жест профанации, осквернения условной святости, а по сути – возвращение в лоно относительности того, что выдает себя за абсолютную ценность. В *Двойнике* Голядкин-младший – объективация внутреннего «чужого», впоследствии обретающая отдельную онтологическую самость, – строит Голядкину-старшему гримасу. Схожую роль играет образ «высунутого языка», настойчиво повторяющийся в *Записках из подполья* (ПСС 5, 120) в черновиках к роману *Идиот* (ПСС 9, 184), а также появляющийся в романах *Преступление и наказание* (ПСС 6, 126) и *Бесы*: в тот момент, когда Кирилов под надзором Петра Верховенского пишет предсмертную записку, он внезапно изъявляет желание поместить во вступлении к ней «рожу с высунутым языком» (ПСС 10, 472). Этот образ можно рассматривать как фигуру рефлексии, как правило, связанной с ироническим самоидентификацией, несопадением субъекта с самим собой в момент самоосознания: ее Пиранделло сравнивает с

дьяволенком, который разбирает на части любое представление, привнесенное чувством, обнажает его структуру, чтобы изучить ее; извлекает из этой конструкции пружину и наблюдает, как она с треском разваливается (Pirandello 1920, 195).

Нарушаются привычные иерархии, и сознанию становится доступна исходная противоречивость и открытость мира.

Стоит заметить, что образ *дьяволенка*, как бы раскалывающий мысль рассказчика и маркирующий выход за рамки линейного – в данном случае нарочито “романтического” повествования, – встречается на страницах *Белых ночей*. В тот самый момент, когда Настенька – а вслед за ней и мы, читатели, – всерьез увлеклась рассказом Мечтателя, уверовав в правду его вымысла, – он внутренне насмехается над «патетичностью» своих речей, ставя под вопрос правдивость всего прежде сказанного:

Я патетически замолчал, кончив мои патетические возгласы. Помню, что мне ужасно хотелось как-нибудь через силу захохотать, потому что я уже чувствовал, что *во мне зашевелился какой-то враждебный бесенок*, что мне уже начинало захватывать горло, подергивать подбородок и что все более и более влажнели глаза мои... Я ожидал, что Настенька, которая слушала меня, открыв свои умные глазки, захочет своим детским, неудержимо веселым смехом, и уже раскаивался, что зашел далеко, что напрасно рассказал то, что уже давно накопело в моем сердце, о чем я мог говорить как по-писаному (ПСС 2, 117-18).

Этот образ бесенка символизирует цезуру в повествовании, выводя его из линейной однозначности присущего трагедии *pathos*'а. Выражение «о чем

я мог говорить как по-писаному» прямо свидетельствует о литературности и вымышленности того, что герой представляет Настеньке как осмысление собственного опыта в рамках рассказа. Наряду со “спадом накала” читатель ощущает явную смену режимов повествования, знаменующую переход в более сложное измерение, где любая утвержденная истина подвергается радикальному вопрошанию, что приводит к острому ощущению соприсутствия потенциальностей в складках повествования, и, в конечном итоге, в самом сущем. Здесь раскрывается потенциал того, что Пиранделло определил как «*riso smorzato*» (Pirandello 1920, 186), усеченный смех, а Бахтин – как *смех редуцированный* (Бахтин 2017, 445). Знаменательно, что это словосочетание в переводе Джузеппе Гарритано на итальянский книги *Проблемы поэтики Достоевского* звучит именно как «*riso smorzato*» (Bachtin 1968, 217): Гарритано прибегнул к этому термину, уже закрепленному в рамках концепции Пиранделло и по своему содержанию полностью соответствующему бахтинской формуле. Такой смех не проявляется открыто (за исключением профанирующих образов, которые, однако, также не подразумевают “простого”, “спонтанного” смеха), но он всегда остается в структуре образа и слова.

Во второе издание трактата *Юморизм*, опубликованное в 1920 г., Пиранделло включает цитату из *Преступления и наказания*⁶, которой он иллюстрирует действие «чувства противоположного», то есть чувство сострадания, которое «пресекает» первую, спонтанную реакцию смеха. Юморизм здесь противопоставляется риторике комического:

«Милостивый государь, милостивый государь! – воскликнул Мармеладов, оправившись, – о государь мой, вам, может быть, всё это в смех, как и прочим, и только беспokoю я вас глупостью всех этих мизерных подробностей домашней жизни моей, ну а мне не в смех! Ибо я всё это могу чувствовать...» [...] Этот крики есть болезненный, ожесточенный протест юмористического персонажа против того, кто при его виде задерживается на первом, поверхностном впечатлении, и не видит в нем ничего, кроме комичности. (Pirandello 1920, 179).

Амбивалентный смех становится спасением от заповоляющей сознание и мир рациональности. Коррелятом его дестабилизирующего эффекта выступает «высунутый язык» – образ радикальной профанации, фигура сопротивления авторитету Логоса. Не случайно некоторые из центральных героев произведений Достоевского (князь Мышкин, Кириллов и др.) заявляют о собственном косноязычии, о своей неспособности выразить мысль, о комическом искажении в их устах “идей”, через которое являет себя противостояние рационализирующему слову. Не слово, не действие, а жест зачастую доминирует в поле проявлений центральных образов у Достоевского (вспомним, сколько раз упоминает жест как присущее ему проявление Аркадий Долгорукий, протагонист *Подростка*). Жест же при-

⁶ Пиранделло цитирует этот роман по упомянутому выше изданию Treves (1889).

надлежит области комедии, а не трагедии⁷, центральным в которой является *действие*. Вслед за Аристотелем можно говорить о том, что *действие*, противопоставленное бытию, определяет трагедию, а *характер*, с конкретным бытием персонажа слитый и его воплощающий, – комедию (ср. Аристотель 2017, 80-1; ср. Agamben 2015, 50-1). Речь идет о *трагической* отделенности действия от бытия в противоположность слиянию жеста и сущности, превалирующему в *комедии*.

Действительно, вопреки устоявшейся критической традиции, видящей в Достоевском великого “трагика” – от Вяч. Иванова, Л. Шестова и Н. Бердяева до С. Дживоне (который именно в созданном неразрешимыми противоречиями силовом поле усматривал трагическое начало, питающее творческую мысль Достоевского: Givone 2006), – едва ли можно говорить об определяющем присутствии элементов *трагедии* в аристотелевском смысле у Достоевского: его герои не переживают катарсиса, скорее в его произведениях доминирует болезненное зависание, ведущее к освобождению от бинарности мышления, к разрешению – или, точнее, лишению исходного напряжения, дезактивации - конфликта как бы на ином уровне, за пределами его исходных координат. Так, кажущаяся неминуемость трагедии у Достоевского зачастую выливается в фарс.

Неспособность Мышкина адекватно изъясняться, его «косноязычие» напрямую связывается со структурно присущей его образу (и им самим осознаваемой) комичностью, как бы профанирующей – или, как минимум, подвергающей сомнению – “идею”:

Я не имею права выражать мою мысль, я это давно говорил; [...] Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею» (ПСС 8, 458; курсив автора).

Этот «противоположный жест» и есть проявление и следствие особой раздвоенности сознания (ведущей к “зависанию” и приостановке суждения) как модуса осмысления реальности и, вместе с тем, как художественного принципа, о чем подробно пишет в своем трактате *Юморизм* Пиранделло, а применительно к методу самого Достоевского – Цветан Тодоров (Todorov 1972, 13-5).

Образ «выставленного языка» в случае персонажа *Записок* соответствует как желанию «по своей глупой воле пожить» (ПСС 5, 113), не быть «штифтиком в органном вале» (то есть выбиваться из идеально скроенного и работающего строго по законам Разума, но внутренне мертвого, механизированного социального “тела”), так и стремлению освободиться от детерминирующего

⁷ Подробнее о связи судьбы, действия и трагедии, и, с другой стороны, характера, жеста и комедии, в эссе В. Беньямина «Судьба и характер» (Benjamin 2021), а также в развивающих положениях Аристотеля и переосмыслившего его Беньямина работах Дж. Агамбена (*Comedia, Pulcinella, o divertimento per li ragazzi* и др.).

взгляда Другого, разрушить опоясывающую 'Я' паутину внешних определенных. Именно «высунутый язык», явная аллюзия на *Записки*, станет эмблемой протеста, который протагонист романа *Кто-то, никто, сто тысяч* (*Uno, nessuno, centomila*) предьявляет против диктата взгляда "извне", задающего ему определенную и вместе с тем будто бы объективную модальность бытия, из-за чего он буквально «множится» на те образы, в которых видят его окружающие (Pirandello 2010, 813). Интенция взгляда 'Другого' таким образом формирует идентичность героя, в которой он себя не узнает, тем самым парадоксально упраздняя подлинное измерение его «я».

Бунт против знания, которое составляют о персонаже другие (он найдет свое наиболее полное выражение в романе *Кто-то, никто, сто тысяч*) в то же время подразумевает призыв к эмпатии, к подлинному пониманию другого посредством «вчувствования», попытки "встать на его место": именно это «чувство противоположного» усложняет первую, спонтанную реакцию смеха, вызванную комической видимостью⁸. Вслед за Достоевским Пиранделло провозглашает сострадание подлинным законом юмора:

Главная черта юмористического уморасположения – это сочувственная снисходительность, сострадание или даже жалость; все это – результат рефлексии, ее воздействия на первое, спонтанно возникшее чувство; это чувство противоположного возникает из осмысления событий, переживаний, персонажей, возбуждающих возмущение, досаду, насмешку в юмористе, притом эти движения в нем столь же искренни и подлинны, как снисходительность, сострадание, жалость (Pirandello 1920, 195-96)⁹.

Как мы уже убедились, смех, истекающий из такого уморасположения, глубоко амбивалентен, "редуцирован", пресечён и потому как бы осложнён неким обратным, и вместе с тем структурно присущим ему эффектом. Его глубоко этический потенциал связан с тем, что этот смех неизменно ведет к приостановке суждения, к "зависанию" между двумя противоположными позициями, открывая возможность подлинного понимания иного. Не только разоблачается условность любых бинарных установок, но и осуществляется непрерывное переворачивание исходных терминов противоречия, так что в сердце «священного» раскрывается «профанное», которое все же сохраняет в себе помегу «сакральности» – и наоборот. «Карнавализованный

⁸ Как на важную структурную особенность художественного мира Достоевского Вяч. Иванов указывает на предрасположенность к мистическому «вчувствованию» в мир другого, утверждение чужого «я» не как объекта, а как другого субъекта: «Мировоззрение Достоевского предстает как своеобразный онтологический реализм, основывающийся на мистическом проникновении в чужое Я как на некоей реальности, существующей в *Ens realissimum*» (Иванов 2021, 5). Этот взгляд отчасти повлиял и на формирование бахтинской концепции полифонии как художественного преодоления субъективности и растворения «я», или скорее его размножения, в стихии всеобщего диалога.

⁹ Ср.: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (ПСС 8, 192).

мир Достоевского представляет собой не 'перевернутый мир', а непрерывное опрокидывание предустановленного бинарного порядка. У Достоевского низвергаются с пьедестала все – и короли, и шуты» (Salmon 2021, 483).

И для Достоевского, и для Пиранделло прообразом персонажа, выражающего и пробуждающего в читателе философско-юмористическое уморасположение, является Дон Кихот:

У нас возникает порыв засмеяться, но смех не дается нам легко и непринужденно; мы ощущаем, как что-то его смущает и затрудняет: это чувство сострадания, жалости и даже восхищения, потому что героические приключения этого бедного идадьго в высшей степени смешны, хотя нет сомнений, что он в своей комичности подлинно героичен. (Pirandello 1920, 181).

Усеченный, редуцированный смех – следствие запуска механизма сострадания, которое Достоевский провозглашает подлинным основанием юмора:

Дон Кихот [...] прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса [...] тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора (ПСС 28, 251).

Рефлексия, "отраженное сознание" героев Пиранделло сродни «усиленному сознанию» (ПСС 5, 102) человека из подполья: оно ведет к когнитивной подвешенности, к незавершенности и неразрешимости, выражающимся в «лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний» (там же, 105), и вместе с тем открывающим опыту неисчерпаемую потенциальность жизни. Разложение явления, образа, чувства на его противоречивые составляющие – таково действие этой рефлексии. Действительно, парадоксалист из подполья Достоевского, непрерывно переживающий призыв к самоопровержению – притом тем большему, чем увереннее им постулируется "исходная" идея – «ничем не сумел сделаться» (там же, 100); у него всякий импульс подвергается «химическому разложению» (там же, 108) и действие прежде свершения раздваивается в фокусе его «усиленного сознания».

Для итальянской литературной традиции *Записки из подполья* являются знаковым произведением: они открывают в ее лоне галерею так называемых "inetti"¹⁰. Образ рассказчика сосредоточивает в себе многообразную феноменологию бездеятельности как непосредственного продукта особого рода рефлексии, которая станет предметом теоретического осмысления Пиран-

¹⁰ 'Inetto' – 'неспособный': подобно ставшим терминами выражениям "маленький человек" или "лишние люди", этот эпитет благодаря роману Итало Звево *Самосознание Дзено* (*La coscienza di Zeno*: Звево 1972) обрел в итальянской культуре значение антономазии, знаменуя собой характеристику целого поколения и, более широко, образ мышления определенного социального типа.

делло: «в юмористическом понимании рефлексия – это не просто зеркало, в котором отражается огонь чувства, но ледяная вода, погружаясь в которую чувство гаснет» (Pirandello 1920, 186), результатом чего становится сознательное бездействие.

Однако это бездействие не является отрицанием действия как такового: это, скорее, особый режим *недействия*, приостанавливающий бинарную оппозицию *действие-покой*. Оно связано с глубинным осознанием множества потенциальностей и нежеланием сведения их к исчерпывающей однозначности действия, иными словами – с «созерцанием человека самого себя и собственной способности к действию», согласно определению Спинозы, положенному Джорджо Агамбеном (2018, 410) в основу разрабатываемой им категории бездеятельности (*inoperosità*), которая как собственное условие *sine qua non* включает в себя потенцию к не(действию). Таким образом, бездеятельность исходно симметрична аристотелевскому понятию чистой потенции, которая черпает свое значение и смысл именно из структурно присущей ей *потенции не* (Agamben 2005, 282).

Такой род бездействия связан с глубинным проживанием потенциального слоя реальности, что, с одной стороны, отрывает от конкретного, “действительного” бытия, а с другой – становится источником творческих процессов.

Рассказчик [*Записок из подполья*] изображает два типа людей: первый – человек простой и непосредственный, «l’homme de la nature et de la vérité», который, действуя, не имеет образа собственного действия; другой – человек сознающий. У него всякое действие раздваивается, порождая в сознании собственный образ. Более того, этот образ возникает прежде свершения действия, которое таким образом становится невозможным. Человек сознания не может быть человеком действия (Todorov 1972, 13).

Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания – это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье [...]. Повторяю, усиленно повторяю: все непосредственные люди и деятели потому и деятельны, что они тупы и ограничены (ПСС 5, 108).

Бездействие и инерция героя становятся узловыми моментами своеобразной скрытой поэтической декларации, которую, подобно шекспировскому Гамлету, несет в себе образ автора *Записок*.

В рамках мыслительных категорий, посредством которых Пиранделло обосновывает собственную поэтику, *Записки из подполья* можно рассматривать как непрерывный жест рефлексивного самоотстранения. Двойственность сознания обретает здесь роль структурообразующего механизма. Всякий порыв, всякая мысль и чувство раздваиваются, ведя к постоянному самоотчуждению сознания, и это движение обретает форму бесконечности, как декларирует протагонист: «Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собой другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность» (ПСС 5, 108: более «первоначальная» причина противопоставляется исходной). Все кульминацион-

ные точки и переходы в этом рассказе, задающие движение повествованию, именно связаны с почти методическим отрицанием только что заявленного – идет ли речь о чувстве, ощущении или умозаключении.

Переход от утверждения к его противоположности и обратно к исходному тезису, но уже как бы в новом витке аргументации: таков основной прием динамизации повествования в *Записках*. Спиралеобразное движение аргументации соответствует жесту непрерывно дистанцирующейся самой от себя мысли. Стиль автора *Записок*, ведомого «истерической жаждой противоречий и контрастов» (ПСС 5; 127), будто воспроизводит структуру парадоксального мышления Блеза Паскаля, который в своих *Мыслях* (Pascal 1954) через саму форму аргументирования перформативно демонстрирует бессилие разума перед парадоксальностью сущего (и Достоевский, и Пиранделло часто и основательно обращались к трудам великого мастера парадоксального мышления: ср. Farafonova 2017, 2021)¹¹. Во многом мысль Паскаля становится питающей для творчества обоих писателей, и Пиранделло, по видимости, осмысляет творчество Достоевского сквозь призму «великих вопросов» бытия человеческого, поднятых французским философом.

В этой одержимости дистанцирования мысли от самой себя проявляется присущая образу мышления обоих писателей взаимосвязь между страданием и сознанием, у Пиранделло вытекающая в формулу «Жизнь – ее либо пишешь, либо проживаешь» («La vita o si vive, o si scrive»¹²: ср. Sciascia 1996, 247). Рефлексия как принцип освоения реальности производится через отчуждение от непосредственного проживания жизненного опыта. Это приводит к положению «исключённости из жизни», то есть к ситуации «постороннего зрителя» (ПСС 1, 131) – или, согласно буквальному переводу этой формулы на итальянский у Пиранделло, к положению «spettatore estraneo», «forestiere della vita», коим по воле случая становится Маттиа Паскаль и коим уже сознательно стремится стать оператор Серафино Губбио («spettatore impassibile», бесстрастный наблюдатель): «Но теперь, когда я наблюдал за жизнью в ка-

¹¹ В упомянутых трудах на текстуальном уровне подробно рассматривается глубинная преемственность, связывающая художественную мысль и Достоевского, и Пиранделло с наследием Блеза Паскаля. Как точно отмечает Бенедетта Папасольи, крупнейший специалист в Италии по творчеству Паскаля, его проект характеризуется «диалектическим ритмом мысли, которая разворачивается в непрестанном переходе, опрокидывании (renversement) от *pro* к *contra*, в котором ни одна истина не утверждается без уяснения истины иной, противоположной, в котором разум ставит в тупик разум» (ср. Papàsogli 2003, 16). Безусловно, это суждение справедливо и в отношении динамики, определяющей художественное мышление Достоевского, как и Пиранделло, отчасти воспринявшего сочинения русского классика через «паскалевскую» призму.

¹² В речи, с которой Пиранделло выступил в Риме 8 октября 1934 на заседании «Вольта», посвященной драматическому театру, он произнес знаменитую фразу, в которой он уточняет эту мысль: «è vero che la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mettere in quelle condizioni che sono proprie dell'arte».

честве постороннего зрителя, эта жизнь представлялась мне лишенной какого-либо смысла и цели» (Pirandello 2010, I, 429).

В романе *Бывший Маттиа Паскаль* рефлексия, отстраняющая от непосредственного проживания жизни, воплощена в образе главного героя, который становится *двойником* самого себя – не метафорически, а буквально оказываясь выброшенным из жизненного потока. Дистанцирование происходит и во временном плане, что, например, выражается в так называемой «философии далекого», сформулированной другим персонажем Пиранделло: «Метод доктора Филено [...] состоял в том, чтобы видеть настоящее как часть истории, то есть как давно прошедшее и преданное архивам прошлого» (Pirandello 1985, 822). Схожим образом протагонист *Записок* выявляет механизм дистанцирующего действия рефлексии, в результате которого раскаленная магма настоящего остужается холодом временного отстранения: «Но странно было: все, что случилось со мной в этот день, показалось мне теперь, по пробуждении, уже давным-давно прошедшим, как будто я уже давным-давно выжил из всего этого» (ПСС 5, 152). *Отстранение* подразумевает *отстранение* (по мысли Виктора Шкловского, составляющее двигатель подлинного искусства), деавтоматизирующее восприятие и представляющее действительность в ее исходной чуждости, в тревожащей сознание чистоте «бытия-в-себе» вещей.

Любой импульс, любое спонтанное движение, по словам Пиранделло, «гаснет в ледяной воде рефлексии», что ведет к зависанию, состоянию «подвешенности», «нерешительности», то есть к болезненному проживанию исходной двойственности сознания и бытия. Отсюда острое ощущение условности и иллюзорности любого познания, а в субъективном плане – нежелание фиксировать свой образ в устойчивой форме в глазах других, бунт против их «формирующего» взгляда:

Я так и не сумел придать хоть какую-то форму своей жизни; [...] вследствие предрасположенности моего духа мыслить и чувствовать также и противоположное тому, что только что мыслил и чувствовал, то есть разбирать и разъединять в себе настойчивыми и часто противоположными мыслями всякое порождение ума и чувств (Pirandello 2010, II, 780).

Подпольный парадоксалист также заявляет о несводимости к некоей идентичности своего подлинного «я», противостоящего субъективной воле «стать кем-то»: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (ПСС 5, 100).

Это состояние «расплавленности» ума, открывающее сознанию исходную текучесть мира и собственной субъективности, присуще и некоторым ключевым персонажам Достоевского, от протагониста *Записок из подполья* до Мышкина и Версилова. Несмотря на фундаментальные различия между этими образами на уровне личности, характера, внутреннего мира,

каждого из них характеризует острое «чувство противоположного» как конституирующий их мышление и самоосознание элемент:

Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время – и уж конечно не по моей воле (ПСС 13, 171).

Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. [...] с этими двойными мыслями ужасно трудно бороться (ПСС 8, 258).

Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу; [...] У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей. И потому я не имею права ... (там же, 283).

Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею (там же, 458).

Эта двойственность не разрешается диалектически: противоположные состояния сосуществуют в рамках единого движения, не подразумевающего “эволюции” или диалектического перехода. В этом смысле особого внимания заслуживает следующее определение творческой интенции Достоевского, данное Бахтиным, удивительно созвучное теоретическому осмыслению Пиранделло оснований собственного творчества:

В каждом голосе он [Достоевский] умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развертывались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор (Бахтин 2017, 259-60).

На уровне самоосмысления личности подобный тип сознания подразумевает порой мучительное проживание в рамках собственного бытия множественности потенциальностей, из которых диктат внешнего взгляда выделяет лишь одну, сводя многосложную и текучую субъективность к детерминированной объектности. Витанджело Москарда, главный герой романа Пиранделло *Кто-то, никто, сто тысяч*, восстает против знания, которое составляют о нем другие: разные проявления этого бунта и являются собой сюжетную основу романа. Герой вдруг начинает остро ощущать решающее воздействие на его идентичность интенции взгляда других. Этим же мотивом сопротивления трансформирующей силе объективирующего и “локализирующего” взгляда другого, по видимости, руководствуется герой *Записок из подполья*: «Он знал меня наизусть. Меня взбесило, что он знает меня наизусть» (ПСС 5, 137).

Я себя совсем не знал, у меня не было никакой собственной своей реальности, я был будто в состоянии постоянной расплавленности, почти текучести, податливости; меня знали другие – каждый по-своему, согласно той реальности, которую они мне приписывали; то есть каждый из них видел во мне Москарду, который не был мной, раз уж я сам никем для себя не был; и было столько Москард, сколько было самих смотрящих, и каждый из этих Москард был более реален, чем я сам, потому что, повторюсь, для себя самого я был лишен какой бы то ни было реальности (Pirandello 2010, II, 780-81).

Лейтмотив *Записок* – уклонение от каких-либо попыток самоопределения или овнешвляющего познания, извне детерминирующего взгляда: на этом постоянном “смещении” во многом построена игра с читательскими ожиданиями, пронизывающая повествование. Словом, согласно точному замечанию С.Л. Фокина,

если и можно найти логику повествовательного поведения подпольного человека, то она отчетливо дает о себе знать в неизбывном стремлении уклониться от любых определений его самости, как внешних, которые идут от других, так и внутренних, которые он сам дает себе (Фокин 2020, 15).

Итак, проблема познания, трансформирующего и даже “задающего” реальность, является центральной в романе *Кто-то, никто, сто тысяч*. Роман, как и повесть Достоевского *Двойник*, открывается эпизодом с зеркалом, в котором протагонист обнаруживает, что его нос слегка свернут вправо. Из этой незначительной детали истекает настоящий кризис самопознания, приводящий героя к болезненному проживанию своей множественной природы. Взгляды окружающих как бы плодят, актуализуют потенциальные варианты его бытия, и каждому из этих множественных «я» придается самостоятельный онтологический статус.

Оксомористическая формула «фантастический реализм» (ср. ПСС 24, 5-6) отражает парадоксальность, определяющую творческое мышление Достоевского и Пиранделло. Двигателем его является установка художественного сознания на преодоление «элементарного эмпирического правдоподобия и поверхностной рассудочной логики» (Бахтин 2017, 422). Персонажи в диалогическом авторском сознании обретают полную автономию, как бы отрываясь от субъективной воли их “творца”. Поэтому внутренняя логика их образов, которой руководствуется писатель, является единственным критерием их “истинности”, стоящей несоразмерно выше узко понятого правдоподобия:

Жизнь полна таких несуразностей, которые вовсе не нуждаются в правдоподобии. Потому что эти несуразности и есть правда! [...] Вы создаете людей куда более живых, чем те, которые едят, дышат и числятся на службе! Эти существа, может быть, не столь реальны, но зато куда более правдивы! (Pirandello 1993, 680-81)

Возглас персонажа Отца из драмы *Шесть персонажей в поисках автора* (1921), приведенный выше, удивительным образом созвучен высказыва-

нию Лебедева в романе *Идиот* (у Достоевского часто именно второстепенным, незначительным персонажам отводится роль “провидца” или резонера):

Всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда и невероятна, и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда неправдоподобнее (ПСС 8, 313).

Тема обнаружения фантастического субстрата в лоне реальности также напрямую связана с проблемой познания: речь идет о деконструкции устоявшихся образов восприятия действительности. Символом этой деконструкции, фигурой «чувства противоположного», которое вносит смятение в упорядоченную сознанием реальность, становится «выставленный язык»:

Мне захотелось вдруг *показать ему язык* или сморщить нос, *построить смешную гримасу* – лишь бы изменить в его глазах, хотя бы просто так, в шутку, безо всякого злого умысла, тот мой образ, который он считал подлинным (Pirandello 2010, II, 816).

Когда я вспоминаю душевное состояние, в котором я тогда находился – то есть ощущение, что меня буквально насилуют чужие взгляды, облекая в образ вовсе не тот, который был знаком мне, а в совсем мне не знакомый и которому я тем не менее не мог помешать возникнуть, – так вот, когда я вспоминаю то душевное мое состояние, я понимаю, что мне впору тогда было не только говорить глупости, мне впору было их вытворять, делать глупости и безумства: кататься по земле, ходить по улицам, приплясывая и подмигивая, *показывать язык, корчить рожи* (там же, 819).

«Выставленный язык» становится фигурой профанации “хрустального здания” как вершины человеческой рациональности, предствления об идеальном устройстве общества, против которого восстает живая человечность, движимая стремлением «по своей воле пожить»:

Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное, и навеки нерушимое и что нельзя будет даже украдкой языка ему выставить [...]. Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится (ПСС 5, 120).

Образ «языка в зеркале» неоднократно появляется на страницах черновиков к роману *Идиот* – всякий раз после упоминания фигуры Христа или рассуждения о вере. Этот «выставленный язык» будто обращен к самой серьезности мыслительных установок, лежащих в основе общепринятых моделей восприятия мира, он призван пробудить мысль от абстрактно-догматического окостенения, погружая ее «в веселую отно-

сительность становящегося бытия» (Бахтин 2017, 444). В самом романе эта цезура, это прерывание линейного режима повествования, в котором проявляется особая темпоральность, структурно близкая мессианскому времени, явлены в крике осла:

Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело [...]. С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во мне симпатия (ПСС 8, 48).

Образ осла, пробудившего Мышкина ото сна безумия, как нам представляется, содержит отсылку к эпизоду из романа *Дон Кихот*: речь идет о 25-й и 27-й главах II-й книги, обрамляющих знаменитую сцену в театре марионеток Маэсе Педро. В этом рассказе, окаймляющем эпизод, где Дон Кихот крушит театр марионеток, поверив в принадлежность разыгрываемого действия порядку реального, Санчо разрешает конфликт между двумя воющими деревьями, имитируя крик осла, притом так удачно, что сами осла отзываются на его рев.

Дон Кихот спустился с холма и подъехал к отряду так близко, что ему хорошо видны были стяги, и он различил их цвета и разобрал украшавшие их эмблемы, из коих одна, обратившая на себя особое его внимание, нарисованная на *штандарте или, вернее, на лоскуте белого атласа, весьма натурально изображала маленького ослика с поднятою головою, раскрытою пастью и высунутым языком*, – словом, принявшего такое положение и имевшего такой вид, как будто бы он ревет (Сервантес 2002, 216; курсив мой, ДФ).

Гримаса, высунутый язык, кричащий осел служат здесь прерыванию односторонней серьезности, и одновременно – пресечению хронологии и линейной структуры повествования, совпадая с тем, что Бахтин определял как «время кризиса» или «время порога». Взрывается поверхностная рассудочная логика, и в повествование вводится «время вне времени», в котором противоположности не следуют друг за другом, а совпадают. Действующее мировоззрение таким образом демонтируется, делая доступным *иное* понимание действительности. Противоречие не преодолевается, но «обезвреживается», приостанавливается: в этом – очистительная сила амбивалентного смеха, воплощенного в образе кричащего осла. Его десакрализирующая сила ведет к «спасению» – как точно выражает девиз Пульчинеллы на макаронической латыни: «*Ubi fracassorium, ibi fuggitorium*», «Где катастрофа, там и выход» (Agamben 2015, 45). Порядок комического, таким образом, открывает возможность мессианского измерения («выхода»), которое оказывается как бы подспудно присущим самой стихии комического в ее противопоставленности сфере трагического, где вместо *потенциальности* доминирует *предопределенность*.

Два мастера философского юмора, Достоевский и Пиранделло, показывают действенность этого принципа, реализуя в своих произведениях спаситель-

ный потенциал амбивалентного смеха. «Юморизм» как творческий метод и подход к реальности, который теоретически разработал Пирнаделло, обнаруживает глубинное соответствие художественной ориентации Достоевского на «сочувственный юмор», пробуждающий в читателе сложное отношение к действительности, позволяющий приостановить действующие суждения и ведущий к проживанию подлинной многоликости сущего.

Цитируемая литература

- Agamben, Giorgio. 2005. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio. 2012. "Bartleby o della contingenza." In Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, trad. it. di Stefano Verdicchio, 45-89. Macerata: Quodlibet.
- Agamben, Giorgio. 2015. *Pulcinella, o divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo.
- Andreoli, Annamaria. 2020. *Diventare Pirandello: L'uomo e la maschera*. Milano: Mondadori.
- Bachtin, Michail. 1968 (1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 1921. "Schicksal und Charakter". *Die Argonauten* 1 (10-12): 187-96.
- De Michelis, Cesare G. 2004. "Introduzione." In Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di Cesare G. De Michelis, V-XVIII. Roma: L'Espresso.
- Farafonova, Daria. 2017. *Pirandello e i moralisti classici. Montaigne, Pascal, Erasmo*. Firenze: Olschki.
- Farafonova, Daria. 2021. "Dostoevsky and Pascal: the paradox of two abysses." *Dostoevsky studies* 24: 41-60.
- Givone, Sergio. 2006. *Dostoevskij e la filosofia*. Bari: Laterza.
- Papàsogli, Benedetta. 2003. "Introduzione." In Blaise Pascal, *Pensées*. Nuova ed. a cura di Philippe Sellier secondol' "ordine" pascaliano, trad. di Benedetta Papàsogli, 5-27. Roma: Città Nuova.
- Pascal, Blaise. 1954. *Pensées*. In Blaise Pascal, *Œuvres complètes*. Éd. par Jacques Chevalier («Bibliothèque de la Pléiade»). Paris: Gallimard.
- Pirandello, Luigi. 1920. *L'umorismo*. Firenze: Battistelli.
- Pirandello, Luigi. 1967. *Lettere di Pirandello al Cesareo*, a cura di A.M. Dotto. *Nuovi quaderni del Meridione* 20, ott.-dic. 1967: 473-81.
- Pirandello, Luigi. 1985. *Novelle per un anno* (in 6 vol.), a cura di Mario Costanzo, vol. I, 1. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi. 1993. *Maschere nude*, vol. I, a cura di Alessandro d'Amico. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi. 2006. *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi. 2010. *Tutti i romanzi* (in 2 vol.), a cura di Giovanni Macchia. Milano: Mondadori.
- Pupo, Ivan, e Nino Borsellino. 2002. *Interviste a Pirandello. Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Catanzaro: Rubbettino.
- Salmon, Laura. 2019. "L'eversione anti-romantica del Dostoevskij-artista e il substrato perturbante delle *Notti bianche*." In Fëdor Dostoevskij, *Le notti bianche*, trad. di Laura Salmon, 177-209. Milano: BUR.
- Salmon, Laura. 2021. "Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskijani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo." In

- Linalauka*R: Rino e Porro. *Scritti in onore di Rita Caprini*, a cura di Rita Ronzitti e Caterina Saracco, 481-97. Arenzano: VirtuosaMente.
- Sciascia, Leonardo. 1996. *Pirandello e la Sicilia*. Milano: Adelphi.
- Stefanelli, Luca. 2020. "Introduzione." In Luigi Pirandello, *Si gira... (1916) / Quaderni di Serafino Gubbio operatore, IV-XXXIV* [Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello – Ed. critica digitale]. Milano: Mondadori. https://www.pirandellonazionale.it/3d-flip-book/si-gira-_edizione-critica/ (30.06.2022).
- Todorov, Tvetan. 1972. "Notes d'un souterrain: une explication du texte." In Fedor M. Dostoievski, *Notes d'un souterrain*, 11-36. Paris: Aubier.
- Агамбен, Джорджо. 2018. *Царство и слава*, пер. на русский яз. Дарья С. Фарафоновой. Москва, Санкт-Петербург: Изд. Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ.
- Аристотель. 2017. *Поэтика*, пер. на русский яз. Михаила Л. Гаспарова, Михаила М. Позднева. Москва: РИПОЛ классик.
- Бахтин, Михаил М. 2017 (1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: «Э».
- Володина, Инна П. 2004. "Пиранделло и Достоевский." В кн. *Итальянская традиция сквозь века: из истории итальянской литературы XVI-XX веков: 186-94*. Санкт-Петербург: СПбГУ.
- Звево, Итало. 1972. *Самопознание Дзено*, пер. на русский яз. Светланы К. Бушуевой. Ленинград: Художественная литература.
- Иванов, Вячеслав И. 2021. *Достоевский. Трагедия, миф, мистика*, под ред. Андрея Б. Шишкина и Ольги Л. Фетисенко. Санкт-Петербург: Пушкинский дом.
- Сальмон, Лаура. 2008. *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Сервантес, Мигель де. 2002. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*, ч. II, пер. на русский яз. Николая М. Любимова, Юрия Б. Корнеева. Москва: АСТ.
- Фокин, Сергей Л. 2020. "Цветан Тодоров и Записки из подполья." *Зборник Матице српске за славистику* 97: 9-22.
- Шкловский, Виктор Б. 1925. "Искусство как прием." В кн. Виктор Б. Шкловский, *Теория прозы*, 7-20. Москва: Круг.