

Стефано Алоэ  
Università di Verona

## **По поводу смеха у Достоевского: новые исследования**

В восприятии творчества Достоевского существует, кажется, “проблема смеха”: крайне упрощенное мнение о писателе как угрюмом трагике и «жестоким таланте», возникшее в 80-е годы XIX века, еще прочно бытует не только на уровне “городских легенд” у среднеобразованной публики (чтением романов Достоевского иной раз пугают...), но, что удивительнее, даже и на уровне литературоведческих и философских исследований. Смех в произведениях Достоевского можно переживать как проблему: смех рушит линейные, однозначные и раз навсегда установленные интерпретации его творчества. Это для некоторых настоящая трагедия. А многих других несчастных спасает факт, что юмор у Достоевского – дело тонкое, отнюдь не очевидное, и слишком степенные люди его, обычно, просто не замечают. Таким образом, могут продолжать читать своего “болезненного” писателя, и только время от времени до них будет, вероятно, касаться странное ощущение, что что-то все-таки не то...

И все-таки юмор – одна из характерных основ поэтики Достоевского. Парадокс скорее состоит в том, что эту черту его творчества всегда ценили и изучали многие выдающиеся достоееды, но книг, и даже статей, полностью фокусированных на юмор Достоевского почти нет.<sup>1</sup> Почти *не*

1 Среди немногочисленных работ по теме, можно упомянуть: Юрий Н. Тынянов, “Достоевский и Гоголь (к теории пародии)”, in Юрий Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* (Москва: Наука, 1977), с. 198-226 (впервые 1921); Иван И. Лапшин, “Комическое в творчестве Достоевского”, in Альфред Л. Бем (под ред.), *О Достоевском* (Прага, 1933), с. 34-35; Ромэн Г. Назиров, “Юмор Достоевского”, in *Русская литература 1870-1890-х гг.*, сб. 10 (Свердловск: Уральский ГУ, 1977), с. 46-55; Рита Я. Клейман, *Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе* (Кишинёв: Штиинца, 1985); Моника Л. Спивак, “Место и функция смеха в творчестве Ф. М. Достоевского”, *Вестник МГУ. Филология*, серия 9, 1986, № 5, с. 70-76; Robert Louis BUSCH, *Humor in the Major Novels of F. M. Dostoevsky* (Columbus, OH: Slavica Publishers, 1987); Андрей Е. Кунильский, *Смех в мире Достоевского*, (Петрозаводск: ПетрГУ, 1994); Лия М. Розенблюм, “Юмор Достоевского”, *Вопросы литературы*, 1999, № 1, с. 141-188; Takayoshi SHIMIZU, “Buffons’ World in Dostoevsky: An Attempt of Analyzing through Japanese Amai”, *Slavonic Studies*, Vol. 3-1, 1999 (special

было: что-то наконец сдвинулось, и внезапно, весной 2021 года, среди многочисленных конференций и мероприятий, связанных с 200-летней годовщиной писателя, отсчитались одновременно и две конференции, цель которых было изучение, с различных точек зрения, юмора в произведениях нашего “угрюмого” писателя. Материалы одной из этих конференций, состоявшейся в Генуе, в Италии, 27-29 мая 2021 года, вышли в прошлом году и уже получили рецензию в нашем журнале.<sup>2</sup> А летом настоящего года вышел наконец и сборник материалов конференции “Beyond Carnival: Funny Dostoevsky” (За пределами Карнавала: смешной Достоевский), организованной 14-15 мая 2021 года, т.е. за всего несколько дней до ее генуэской “сестры”, американскими коллегами Ириной Эрман (Чарльстон колледж) и Линн Эллен Патук (Дартмут колледж).<sup>3</sup>

С появлением этих двух книг тема юмора в поэтике Достоевского, во всех ее оттенках (а палитра действительно широка), получила наконец свои исследовательские “вехи”, и все наводит на мысль, что ее будут все больше и свободнее развивать: смех у Достоевского перестанет быть проблемой, в то время как остаются открытым вопросом природа, цели и функционирование механизмов его своеобразного юмора.

Книга *Funny Dostoevsky: New Perspectives on the Dostoevskian Light Side*

Issue), pp. 13-19; Marco CARATOZZOLO, “Образ осла и архетип шута в романе «Идиот»”, in Katalin KROÓ, Tünde SZABÓ (eds.), *F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues* (Budapest: ELTE, 2009), pp. 75-84; John GIVENS, “A Narrow Escape into Faith? Dostoevsky’s ‘Idiot’ and the Christology of Comedy”, *The Russian Review*, vol. 70, No. 1 (Jan. 2011), pp. 95-117; Sarah HUDSPITH, “Why We Must Laugh at the Underground Man”, in Robert REID and Joe ANDREW (eds.), *Aspects of Dostoevskii: Art, Ethics, and Faith* (Leiden: Rodopi, 2012), pp. 67-79; Marco CARATOZZOLO, “Du fripon divin au bouffon: étude sur l’évolution d’un archétype chez Dostoïevski”, in Natalia LECLERC, Anne PINOT (sous la réd.), «*La Révolution a été faite pour les voluptueux*». *La force du mal dans l’oeuvre de Dostoïevski* (Paris: Hermann, 2019), pp. 121-135; Katalin KROÓ, “A nevetés mint többszörös szignál Dosztojevskij *A félkegyelmű* c. regényében” [Laughter as multiple signal in Dostoevsky’s novel *The Idiot*], in Róbert KISS SZEMÁN (szerk/ed.), *Humor és sport a szláv kultúrákban: Köszöntő kötet a 60 éves Lukács István tiszteletére* (Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, 2019), pp. 102-115; Marco CARATOZZOLO, “Due sorelle che camminano accanto: i lampi di comicità e le fitte nebbie di *Delitto e castigo*”, *Letteratura e letteratura*, n. 17, 2023, pp. 81-93. DOI [10.19272/202309801007](https://doi.org/10.19272/202309801007)

2. См. Ирис Уччелло, Рецензия на: Лаура Сальмон, Дарья Фарафонова и Стефано Алоэ (под ред.), *Ф. М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж* (Firenze: FUP, 2023), *Dostoevsky Studies*. New Series, vol. 26, 2003, с. 185-190.

3. Lynn Ellen PATUK & Irina ERMAN (eds.), *Funny Dostoevsky: New Perspectives on the Dostoevskian Light Side* (New York: Bloomsbury Publishing, 2024). Cp. <https://bloggerskaramazov.com/2021/05/07/funny-dostoevsky-virtual-conference-may-14-15/>

собирает восемь оригинальных статей (или глав, как они указаны) с теоретически важным предисловием одной из двух редакторов, Линн Эллен Патык (*de facto* его можно считать первой из девяти самостоятельных, но органично связанных друг с другом работ). Первая задача, объявленная Патык уже в едва ли переводимом титульном названии предисловия (“The De-seriousification of Dostoevsky” – «Десерьезнификация Достоевского»), состоит в разоблачении уже упомянутого мифа об исключительно трагичном и неспособном на легкость писателе. Патык справедливо связывает такой миф с формированием во второй половине XIX века нарочито серьезного канона русской литературы, этические, политические и даже религиозные задачи которого исключали, в представлении ведущих критиков, всякую возможность юмористического подхода (с. 3). Впрочем, теоретическое определение юмора всегда непросто, и «кардинальная проблема теорий комедии в том, что комедия и теория – это два человеческих проекта, которые не должны бы стоять друг возле друга никогда»<sup>4</sup> (там же)... Следует краткий, но точный эскиз философской истории юмора, интересный еще и тем, что на фоне теории Канта, Бергсона и др., Достоевский выглядит не последователем той или другой концепции, а создателем оригинальной манеры обращаться к юмористической стихии: рядом с откровенно шуточными героями и ситуациями, вспыхнувшими “вдруг” скандалами и сумбурными коллективными сценами, отмечены в его творчестве более скрытые “бахтинские” черты полифонии и двойничества. «Индивидуализированная, идиосинкратическая (эксцентричная) речь персонажей» – пишет Патык, опираясь на Бахтина – «служит одним из самых распространенных комических приемов Достоевского», так как она ведет к ироническому последствию, что «всякий говорит на своем собственном языке (языке, часто полном противоречий), с результатом, что его, то частично, то даже полностью, не понимают» (с. 11). Другое ценное наблюдение Патык ведет к тому, что «в творчестве Достоевского телесное выражение идеи неотделимо от идеи как таковой, а абсурдный жест вносит комизм во всю затею» (с. 12). Несоответствие действий с идеями и нелепость поведения многих героев представляют читателю обстановку, все время переживающую новый иронический сдвиг, позволяя ему позиционироваться на перекрестке разных точек зрения без возможности совпасть полностью с одной из них. Человек сам по себе несоответствующее (“incongruous”) существо, как нам доказывает герой из подполья: лишь человеку дано ощущать «разрыв

4 Все переводы автора статьи.

между своим непосредственным опытом и своими размышлениями над ним» (с. 13).

Статью Кэрил Эмерсон, открывающую сборник после насыщенного предисловия Патык, в силу своего теоретического значения можно считать вторым методологическим предисловием к целой книге, поскольку она посвящена концепции смеха и карнавализации Бахтина. Один довольно парадоксальный вывод Эмерсон состоит в том, что Бахтин, автор в том числе книги о Рабле и работ о Гоголе, писал мало о комедии и комическом; и что особенно скудно встречается эта тематика в его монографии о Достоевском. Но Эмерсон на этом наблюдении не останавливается и сосредоточивает свое внимание на малоизвестных работах Бахтина 40-х гг. о сатире, в которых можно обнаружить основы «бахтинской метафизики смеха» (с. 28), ключевой для второго варианта его *Проблемы поэтики Достоевского*. В понимании Бахтина, сатира возникает на почве смешного сосуществования положительных жизненных сил и их отрицания (старения, смерти). Именно такое понимание *отрицания* как элемента диалектического сосуществования противоположностей (различного от гегелевского “преодоления” тезиса и антитезиса в высшем синтезе) отмечает философ в поэтике Достоевского, где правда каждого героя не только противопоставляется правде других, но и комплементарна к ним в неразрывном сосуществовании. По Бахтину, пишет Эмерсон, отрицание – это «апофатическая, инклюзивная, освободительная» сила, а смех «всегда освежает и обновляет весь окружающий мир» (с. 31): в чем концепция Бахтина неожиданно приближается к понятию *остранения* Шкловского. Среди разных аспектов магистрального анализа, привлекает особое внимание акцент на нарратологическую составляющую комического у Достоевского: вслед за Бахтиным, Эмерсон выделяет роль странных, часто неадекватных повествователей Достоевского, вводящих читателя в заблуждение, и припоминает функцию «плута, шута, дурака» в романном хронотопе, изученную Бахтиным еще в 30-е годы (с. 42-43).

Бахтинские позиции учтены авторами книги, но приняты не всеми и не полностью. В главе, написанной Татьяной Ковалевской и посвященной трудностям передачи юмора Достоевского в английских переводах, выдвигается альтернативное бахтинской полифонии понимание структурной связи комического с многоголосьем: Ковалевская фокусирует свое внимание на смесь стилевых регистров, характерную для речи некоторых персонажей Достоевского. Эффект этой внутренней речевой смеси назван Ковалевской «layered voicing» (“многослойное озвучивание”) и получает такое определение: «это комбинация различных голосов и точек зрения

в рамках одного высказывания».<sup>5</sup> Ссылаясь на одну запись из *Дневника писателя за 1877 г.* («Юмор ведь есть остроумие глубокого чувства» – ПСС 25; 91), Ковалевская интерпретирует концепцию юмора Достоевского как «глубоко нравственный и назидательный поэтический компонент, который, в почти диккенсовской манере, призван произвести эмоциональное преобразование в душе читателя» (с. 53). Вероятно по такой причине в его произведениях завуалированная, «эвристическая ирония» преобладает над ярко комическим, что создает множество проблем для переводчиков, как иллюстрирует анализ целого ряда примеров.

В своей главе по названию “Красный нос Раскольников: слэпстик<sup>6</sup> серьезных протагонистов Достоевского” Фиона Белл базирует свои провокационные, и тем более очень интересные тезисы на довольно беспорном факте: абсолютно серьезные герои Достоевского отличаются жестами и манерами, которые, гранича с шутовством и чудачеством, указывают на комический раскол между их возвышенными интеллектуальными занятиями и неуклюжими и уязвимыми телами (с. 71). Дальше всё – вероятно и сознательно – спорно. По мнению Белл, образцом для Раскольникова, если смотреть на героя *Преступления и наказания* в этом ракурсе, является господин Голядкин из *Двойника*, а «семиотический анархизм» движений обоих героев можно отнести скорее к корням клоунады чем к разряду бахтинской карнавализации: «Для Голядкина и Раскольникова балаганная [“slapstick”] телесность не игривая и не возрождающая, а болезненная, произвольная и даже овеществляющая» (с. 77). Достоевского сильно волнуют вопросы нравственной цельности своих героев, тем не менее «он не развивает последовательную метафоричность [их] жеста. Вместо этого, используя приемы балагана [slapstick], писатель указывает на нераз-

5 «...a combination of different voices and points of view *within a single statement*» (р. 60 – курсив в тексте).

6 Предлагаю в замену оригинала *Slapstick Comedy* перевод ‘слэпстик’ как, на мой взгляд, наиболее точный для определения специфического жанра американского комического кино начала XX века. При этом следует учитывать, что термин ‘слэпстик’ малораспространен в русскоязычной литературе, в которой англ. ‘slapstick’ чаще ассимилируется со смежными терминами из театральной традиции, такими как ‘балаган’ или ‘буффонада’. Слово ‘балаган’, в частности, звучит вполне уместным для дискурса о некоторых чертах поэтики Достоевского. О балаганном юморе Достоевского писала, напр., Рима Якубова. См.: Рима Х. Якубова, “Традиции балаганного искусства в Романах Ф. М. Достоевского «Бесы»”, in *Фольклор народов РСФСР*, Межвузовский научный сб., вып. 18 (Уфа: Башкирский университет, 1991), с. 45-55; Рима Х. Якубова, “Роман Достоевского «Бесы» и русский балаган”, in Рима Х. Якубова, *Творчество Ф. М. Достоевского и художественная культура* (Уфа: Гилем, 2003); и др.

борчивость и даже семиотическую неустойчивость жеста в человеческом мире» (с. 76-77). Идеи Белл вероятно смогут вызвать оживляющие и продуктивные дебаты, они выглядят во многом оригинальными, хотя местами возникает впечатление, что «Остапа понесло»... Исходя из ценной проверки поэтики Достоевского через призму водевиля и мелодрамы, Белл ставит, пожалуй, слишком сильный акцент на присутствие в его творчестве элементов, типичных для «слэпстик-комедии» (гэг, клоунада и т.п.). Неубедительны, в частности, параллели, предложенные автором между Голядкиным и маской *Дзанни* из Комедии дель-Арте. *Дзанни* – крестьянский полудурак и полухитрюга, чем-то напоминающий по функциям Ивана-дурака из русского фольклора: черты, которые вряд ли можно приписать и Голядкину. Любопытно, что анализ здесь воскрешает социо-экономические категории, некогда характерные для марксистской критики: *Дзанни* интерпретируется как прототип антикапиталистического мятежника, а Раскольников – как студент, нищетой и общественным положением вынужденный действовать как неуклюжий бунтарь (с. 82 и след.). Несмотря на сомнения, вызванные такой интерпретацией главного героя *Преступления и наказания*, нельзя не признать продуктивность наблюдений Белл по поводу сцены убийства – это «растянутый гэг», где действие получается неумелым и отчасти саботируется самим героем, вызывая напряженное несоответствие между трагизмом факта и «комизмом» его завершения.

Мелисса Фразер в главе под названием «Ощущения смеха: разум и материя в *Братьях Карамазовых*» затрагивает вопрос продолжительной полемики Достоевского против материалистического детерминизма Чернышевского и нигилистов, в которой он чаще всего пользовался оружием иронии и пародии. В противоположность автору романа *Что делать?*, Достоевский понимал разум и материю как два аспекта одного целого. В своей полемике он юмористически обыгрывает понятие реальности, подключая ощущения тела к рассуждениям разума и переплетая физическое и метафизическое: не столько разрыв создает юмор, напоминает Фразер, сколько совместное присутствие противоположностей (с. 102). В романе *Братья Карамазовы* отец Ферапонт, с одной стороны, и Федор Павлович, с другой, в своих попытках понять что такое дьявол и ад не представляют себе другого пути, как через вещественную реальность, с гротескными результатами. Стремление Ивана Федоровича уразуметь оба мира, физический и метафизический, в осязаемых терминах обойдется ему еще дороже – осмеянием черта и сумасшествием. Достоевский призывает к разрешению противоречий сосуществования разума и материи совершенно другим подходом, сконденсированным в понятии «живая жизнь». По это-

му поводу, чрезвычайно интересны предложенные Фразьер параллели с научными концепциями, возникшими после середины XIX века и хорошо знакомыми Достоевскому: в частности приводятся идеи Джорджа Генри Льюиса, согласно которому, цитируя слова самого Льюиса, «объективное существование *есть* для каждого то, чем оно ощущается» (“objective existence is to each what it is felt to be” – курсив Льюиса) (с. 107).

Не менее ценной является глава, написанная Алиной Уайман и развивающая анализ категории “онтологической насмешки” (термин ввел Б. Н. Тихомиров в статье, опубликованной в этом журнале в 2013 г.<sup>7</sup>). Ощущение, что Природа издевается над человеком, разделяют разные герои Достоевского: Ипполит, Иван, герой *Приговора...* Идея о насмешке предполагает персонификацию Природы, напр. в виде чудовища или, как подсказывает Уайман, как метафорического “драматурга”, который насмехается над нами, инсценируя человеческую жизнь... Ответ героев Достоевского неоднозначен: если для вышеупомянутых персонажей он полностью отрицательный (возбуждая в них комические реакции с трагическими последствиями), он может так же и быть положительным, как в случае героя из Подполья, который принимает игру, но участвует в ней по-своему, с намерением высмеять “глобального джокера” в самом процессе: «Разразившись подрывным смехом, Человек из Подполья высовывает язык и показывает кукиш “Хрустальному дворцу”, пусть он и делает это в своем кармане» и знает, что протест напрасен (с. 129). Уайман улавливает в этом сходство с ницшеанским *ressentiment*, но с существенной разницей: в отношении Подпольного заложена апофатическая интуиция “подлинного”, “высшего” Хрустального дворца, желанного, но недостижимого «онтологически бездомному герою» (там же). Уместно и упоминание гофмановской концепции фантастического как романтического выражения двойственности реальности, онтологически оптимистичной согласно В. Соловьеву, в которой свобода выражается через юмор: «смех способен приостановить педантичную уверенность в сугубо реальном, чтобы освободить место для веры» (с. 133). Но у героев последующих произведений не будет хватать юмора и автоиронии Подпольного человека, заключает Уайман, они будут более уязвимыми и склонными к насилию и к суицидальным мыслям. Догматизм Ипполита и Ивана и «низкий комедийный коэффициент Кириллова» (с. 135) приводят их к гибели, гарантируя при этом эффекты горького, невольного комизма.

7 См. Борис Н. Тихомиров, “«Кто же это так смеется над человеком?» Мотив «онтологической насмешки» в творчестве Достоевского”, *Dostoevsky Studies. New Series*, vol. 17, 2013, с. 73-97.

Кириллов остается в центре внимания и следующей главы книги вместе с другими молодыми нигилистами из романа *Бесы*. Хлои Пападопулос посвящает ее «юношеской нетерпеливости» как фактору нарративного движения, чреватому смешными последствиями. Суэта смехотворна, а в *Бесах* она настоящий двигатель действий. Все время создается напряженное столкновение между «серьезным и чопорным» поведением, с одной стороны, и «смехотворным и поспешным», с другой (с. 149). Пападопулос подчеркивает в романе значимость лексем, принадлежащих сфере нетерпения, торопливости, спешки (в том числе и такие наречия, как ‘вдруг’, ‘мигом’ и ‘скоро’, которые часто дают тон повествованию). ‘Нетерпение’ и ‘торопиться’ – два из ключевых слов романа. Предметом особого внимания является глава романа “У наших” со своим репертуаром молодых и менее молодых “торопливых” героев. Пападопулос анализирует последствия их торопливости: она порождает внезапные действия, потерю контроля, неистовство и многое другое.

Автор следующей главы, Сьюзен Фуссо, ведет неожиданный компаративный анализ *Бесов* Достоевского и недавнего (2015 г.) произведения американского театра – мюзикла *Гамильтон* (*Hamilton. An American Musical*) драматурга и композитора Лин-Мануэля Миранды. На первый взгляд, странное сопоставление оказывается *de facto* вполне допустимым, более того, оно в работе Фуссо – одной из лучших в этой книге – получает полную легитимацию благодаря прочной методологической основе и тонкости анализа. Два совершенно разных по жанру, культурному контексту и эпохе произведения сопоставляются с точки зрения присутствия в обоих особенного вида пародии, который Фуссо предлагает назвать “возрождающей” (“Restorative Parody”): это тот случай, когда пародия делается способной «возродить ценности и символы, которые были мумифицированы в соответствующих культурах, лишены своей жизненной значимости в восприятии как их противников, так и их почитателей» (с. 172).<sup>8</sup> В частности, в обоих произведениях в центре внимания стоят тема конфликта поколений (отцы и дети) и тема революции. Посредством дестабилизирующего действия пародии получают новую жизнь окаменелые символы – в *Бесах* это, в первую очередь, символ Систинской Мадонны, а в *Гамильтоне* – комплекс мифов о генезе американской нации (сюжет мюзикла основан на биографии Александра Гамильтона, героя американской революции и одного из отцов-основателей США). Как убедительно объясняет Фус-

8 «...in a way that revivifies values and symbols that had been mummified in their respective cultures, drained of vital significance by both attackers and worshipers».



со, эта новая жизнь символов неотделима от юмористической силы, возникающей из пародийного несоответствия. Это не тот “агрессивный” вид пародии, которым Достоевский также пользуется, прежде всего, для осмеивания Тургенева-Кармазинова и нигилистов. “Возрождающая пародия” имеет совершенно другие цели и возникает в самом ярком виде в одной из ключевых сцен романа – в момент возвращения Марьи Шатовой: после создания комической атмосферы через описание супружеских стычек между женой и мужем Шатовыми роды вдруг преобразуют Marie, и тут хроникер дает ее экфрастический портрет, отсылающий к Сикстинской Мадонне. «Всё как будто переродилось», отмечает хроникер (*ПСС* 10; 453), сама Marie переродилась. Пародия возродила истертый до пошлости миф о Сикстинской Мадонне и по воле Достоевского оказалась связана с воскрешением основных ценностей, поврежденных как идолопоклонством, так и дискредитацией (ср. с. 179).

Автор заключительной главы и одна из двух редакторов книги, Ирина Эрман, обращается к теме смеха исходя из методологических основ гендерных исследований и изучая аспекты юмора, связанные у Достоевского с женственностью; и это неслучайно, и даже символично, если иметь в виду то, что и в самом предисловии уже подчеркивалось: что все авторы книги – женщины, и что это – *женская книга* о Достоевском. Эрман, разумеется, хорошо знакома с феминистской литературой о Достоевском и с трудностями, с которыми сталкивается всякая попытка точно определить позиции Достоевского по отношению к женщине, “женскому вопросу” и т.п. Ее вклад в дебаты значителен и заключается в первую очередь в стремлении доказать, что в творчестве писателя комизм, связываясь с женским началом, представляет вызов патриархальному консерватизму: излюбленные мишени Достоевского, замечает Эрман, это мужские персонажи (например, Лужин или Тоцкий), желающие властвовать над другими, но жизненной силой и остроумием женщин обреченные на неизбежное осмеяние и унижение. Другой интересный пример женского “положительного” смеха встречаем в диалоге комически серьезного и надменного Раскольниковва с простой, веселой Настасьей, которая смеется, но с сочувствием, над его серьезностью. Не иначе, считает Эрман, Достоевский пользуется фигурой «чудно феминизированного сыщика Порфирия Петровича, напоминающего повествователю “крестьянку” (с. 197 и с. 204) для осмеивания главного героя романа (ссылка на ремарку повествователя по поводу одной реакции сыщика: «...с каким-то бабьим жестом покачал головою Порфирий» – *ПСС* 6; 194). Игривые и ускользающие манеры Порфирия Петровича отсылают, по мнению Эрман, к криптогомосексуальной семиотике XIX века

(с. 205). С другой стороны, Достоевский отводит женщинам значительные роли, высмеивая мужские, например, роль мужа; а самые комичные персонажи – это женщины средних лет, такие “матроны” как Лизавета Прокофьевна, которую генерал Епанчин «до того уважал и до того иногда боялся ее, что даже любил» (ПСС 8; 15). Эрман считает, что комедийность, будучи способной объединять социальный коллектив, – по природе чисто женская стихия, в то время как трагизм характеризует сильно индивидуализированные и эгоистичные мужские личности. Такое утверждение требовало бы, пожалуй, уточнений, но в целом эта работа достойно заключает книгу, в которой блестяще представлены многие из новейших тенденций западной критики и американского достоевсковедения.

Юмор и смех как черты поэтики Достоевского стали главным предметом еще одной недавней публикации – первого собрания стихотворений Достоевского в итальянском переводе рядом с русским оригиналом (Fëdor Dostoevskij, *I versi del Capitano Lebjadkin*).<sup>9</sup> Переводчица и автор краткого, но внушительного предисловия – Клаудия Скандура, известный специалист по русской поэзии XX века, что объясняет ее оригинальное решение прибавить к немногочисленным стихам Федора Михайловича переводы обэриутских стихотворений Николая Олейникова и Николая Заболоцкого, инспирированных «стихами капитана Лебядкина» из романа *Бесы*. У такого решения есть два больших плюса: оно позволяет итальянским читателям ознакомиться с частью поэтической продукции русского авангарда, малоизвестной итальянской публике и доступной до сих пор только в оригинале; оно делает “стихи капитана Лебядкина” ключевым фактором для прочтения Достоевского не столько как поэта, сколько как гениального предшественника литературного авангарда XX века. Дело в том, что Достоевский-поэт, вопреки недавним и славным попыткам его переоценки,<sup>10</sup> вряд ли может вызывать восторг читателя, особенно если взять в пример его серьезные стихотворные пробы; а Лебядкин, как своего рода “самостоятельный” поэт, одаренный автором собственным, специфическим и крайне оригинальным стилем, отворяет ворота к поэзии нонсенса, абсурда; Лебядкин первым сознательно отделяет означающее от означаемого и, неслучайно, футуристы и формалисты в первых десятилетиях XX

9 Fëdor DOSTOEVSKIJ, *I versi del Capitano Lebjadkin*, a cura di Claudia SCANDURA (Roma: Elliot, 2023)

10 См. ценное издание под редакцией и с послесловием Бориса Николаевича Тихомирова «Жил на свете таракан...»: Стихи Ф. М. Достоевского и его персонажей. «Витязь горестной фигуры...»: Достоевский в стихах современников (Москва: Бослен, 2017).

века его заметят.<sup>11</sup> Жаль, что Скандура, которая только эпизодично занималась творчеством Достоевского, не пользуется основной литературой о теме юмора писателя и его стихотворений, что немного ограничивает горизонт и перспективы ее анализа. Тем более ценны выводы, к которым она приходит самостоятельно, благодаря глубокому знанию нюансов русского языка и русской культуры. «Стихи Лебядкина – пишет Скандура – это не просто несурзности в стихах, плоды иступления графомана, а результат нигилистского разрушения эстетики, отрицания божественной, высшей красоты, в том числе и красоты искусства, которую заменяет сила “демонизма”. Происходит, таким образом, не только пародическое преобразование подлинника, но и радикальная смена художественно-идеологических полюсов, общий переворот традиционной эстетической системы. А в небрежном отношении Лебядкина к поэтическому слову весьма отчетливо отражается механизм этого постепенного разложения эстетики, потери способности воспринимать гармонию и красоту под вредным влиянием нигилистского демонизма» (с. 13). Как искусный переводчик поэзии, Скандура работает над текстами “Достоевского-Лебедева” с полным сознанием значения стихотворной техники для создания гротескной и комической поэтики персонажа. Лебедевская «гротескная духовность» выражается именно «грубостью, которой его сумасбродные рифмы портят все прекрасное и возвышенное» (с. 14), как особенно явствует в «мадригале “Звезде-амазонке”», который «окажется не таким уж ужасным, хотя последний стих, резко прекращая до того момента правильный ритм поэтического модуса, явно указывает на внутренний недостаток, который неизбежно портит опыты Лебядкина – раздор, не позволяющий стихам достичь истинной гармонии» (с. 15).

Смех тревожит, смех разрушает или возрождает... Он никогда не оставляет вещи в своих местах, в произведениях Достоевского. Об этом говорят работы, посвященные юмору писателя, с какой точки зрения ни смотри и какие философские определения юмора ни возьми. Между прочим, сам Достоевский некогда писал, что «нет такого предмета на земле, на который нельзя было бы посмотреть с комической точки зрения» (ПСС 18; 45). Юмор – часть того, что писатель называл «реализмом в высшем смысле»: взгляда, способного разрушить любой автоматизм в восприятии реальности для того, чтобы уловить ее истинный облик.

11 Ср. в первую очередь эссе Владислава Ходасевича “Поэзия Игната Лебядкина” 1931 года, цитированное на с. 18 предисловия Скандуры.

