

Парадоксальность как специфика художественного творчества Ф.М. Достоевского: приемы, стилемы, воздействие

Лаура Сальмон

У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим.
Ф.М. Достоевский¹

Искусство – это ложь, ведущая к истине.
Пабло Пикассо (1923)

1. Двойственность как художественно-этическое мировоззрение

Прежде чем рассматривать тему парадоксов в творчестве Достоевского, которые, по словам Г.С. Морсона, являются «квинтэссенцией достоевскости» (Morson 1999, 472), может оказаться уместным изложение гипотезы о некоей общей близости классической русской литературы к разным аспектам экзистенциальной *двойственности*.

Сколько бы шедевров мировой литературы ни входило так или иначе в “поле амбивалентности”, в произведениях русских писателей и поэтов XIX века этот элемент стал сугубо *отличительным*. Хотя обобщения по определению оказываются рискованными, шедевры русской литературы явно объединяет некая тяга к концептуальной “гибкости”, которая, независимо от якобы “жесткой” идеологической позиции, проявляется в уникальной способности совмещать драму с иронией, разоблачение с милосердием, пародию с горечью. У русских классиков самая крайняя идея способна приобретать оттенки своей собственной «противоположности».

Умственный “комфорт” русских авторов перед парадоксами бытия и человеческой психики свидетельствует об особом мировоззрении, как-то расширяющем ими же унаследованные традиции западного мышления. Сам

¹ Письмо 9 августа 1838 г. к брату Михаилу (ПСС 28, 51).

Достоевский в своей «пушкинской речи» (ПСС 25, 130-1) говорил о той «склонности к всемирной отзывчивости», о той «изумляющей полноте перевоплощения», которые выделяли Пушкина среди других пусть и «величайших художественных мировых гениев» Европы. Как раз пушкинское наследие способствовало развитию в русской литературе известной тенденции к экзистенциальным изысканиям и к своеобразному «чувству противоположного»².

Подобное мировоззрение предрасполагает к поиску «покоя в бурях», к разведению «чертей в тихих омутах», в общем, к известному русской традиции состоянию «горя от ума». Речь идет, однако, не об одном риторическом применении художественных приемов или писательских «техник», а о своеобразном подходе русских авторов к человеческой природе и существованию, о пытливом интересе к противоречиям, присущем их познавательным и этическим изысканиям.

Готовность смотреть за пределами бинарной морали определяет важную специфику русских классиков, способных, образно говоря, считаться с тем фактом, что «сердца людей» становятся «полем битвы дьявола с богом» (ПСС 14, 100). Этот осознанный, гибкий взгляд на сущностную хрупкость жестких структур человеческих верований и умозаключений приводит к самобытной концепции литературы, основанной на нерасторжимой связи эстетики с этикой. Впрочем, хотя эта концептуальная специфика русской литературы уходит своими корнями в истоки древнерусской традиции, она нашла свою образцовую словесную репрезентацию в знаменитом вопросе пушкинского Моцарта о невозможности совместить «гений и злодейство» (ср. Пушкин 1975, 286).

Эпохальный пушкинский вопрос стал эмблемой идеи, что все истинно «творческое» направлено, по природе своей, не столько на обнаружение единой бинарной «правды», а на искание многогранной концепции «добра». Этим, в том числе, объясняется и характерная тенденция русских художественных шедевров относиться к фабуле не как к главному элементу повествования, а как к поводу для *чего-то другого* – сам сюжет словесной композиции ориентирован не столько на фабульные факты и события, сколько на вопросы, раздумья, комментарии, вытекающие из этих порой внезапных или якобы тривиальных событий. Функция произведения – не развлекать читателя, не успокаивать его ответами, а беспокоить его нравственными задачами, приучая его к столкновению концепций.

Предрасположенность эстетики занимать в своем художественном осуществлении пространство этики привело к упразднению той черты, которая отделяет в западной традиции сугубо художественное творчество от философского дискурса, т.е. от жанра *трактата*.

² Термином «чувство противоположности» Луиджи Пиранделло (Pirandello 1995, 201-2) определял то редкое творческое состояние, которое порождает столь же редкий эффект парадоксального философского юмора (ср. Сальмон 2008, 43, 73-101).

Данный подход к словесной эстетике предрасполагал русскую художественную литературу, с одной стороны, к исполнению познавательной функции своего рода философии «на русский лад», а с другой – к укреплению посредством амбивалентности умозрительного размышления и «нравственного переживания».

В традиции русских классиков сама сущность литературы – явление парадоксальное, ибо словесное творчество действует на уровне сознания познавательно, но и заставляет читателя на подсознательном уровне сталкиваться с сомнением, с амбивалентностью, т.е. с самой *недостижимостью* исчерпывающей логики. Иными словами, в текстах, где доминантой является эстетическое воздействие, неперемное “учение” предлагается вместе с собственным “противоядием”.

Парадокс – важнейший инструмент для активизации психо-когнитивного потенциала художественного текста, способного, в отличие от проекта любого философского трактата, обойти “цензуру” логического мышления и произвести умственное состояние «озарения» (*insight*). Эстетическое озарение, однако, соответствует не раскрытию яркой «истины», а яркому осознанию ее затененности. Опыт озарения отождествляется со способностью переживать некое состояние вопросительное, которое можно назвать словами Довлатова (2019, 352) «улыбкой разума». Иначе говоря, парадоксальность выполняет функцию когнитивного тренинга к альтернативному умозрению. Парадоксы тренируют способность восставать против режима бинарной логики, расширять горизонты умственного и морального мышления – чем чаще и интенсивнее наш мозг реагирует на похожие стимулы, тем мощнее оказываются когнитивные (и нейрональные) последствия (ср. Boyd 2009, 15).

Своими «рассказами–парадоксами» (Кийко 1973, 354) Достоевский довел разоблачительно-бунтарский процесс умственной эмансипации читателя до беспрецедентного уровня сложности – его герои-парадоксалисты обучают читателя продолжительно переживать контакт с вопросительно-двойственным миром, который, как будет аргументировано ниже, можно определить “сослагательным” и “контрфактуальным”. Это мир, «в котором сталкиваются и противопоставляются друг другу отвлеченная логика и жизнь с ее сложным трагизмом» (там же):

При ироническом, скептическом характере диалектики изображенного Достоевским носителя нового типа «извращенного», «разорванного» сознания (свойственного, в понимании автора, представителям XIX в.) в ней есть не только парадоксальное, но и рациональное начало (там же, 380).

Интересно и то, что сама «литература вымысла» (включая автобиографическое повествование) – построена на парадоксальном слиянии конфликтующих внешних и внутренних реальностей. Посредством слов создается новая мнимая действительность, неожиданность которой возбуждает физиологические реакции в мозгу читателей (Boyd 2009, 184):

В сущности, даже самые великие произведения искусства поддаются пониманию при исследовании тех эволюционировавших от биологии эпигенетических правил, которые ими управляют (Wilson 1999, 233).

В этой связи следует констатировать очередной парадокс, касающийся авторов-парадоксалистов. Их произведения могут глубоко заинтересовать и тех читателей, которые отнюдь не предрасположены к когнитивной гибкости, т.е. людей, которые, испытывая перед парадоксами сильный умственный дискомфорт, их не замечают и минуют как неприятное излишество. И среди критиков Достоевского обнаруживаются читатели, игнорирующие глобальную парадоксальность его художественных текстов, т.е. старающиеся свести провокационные интуиции автора-парадоксалиста к режиму бинарного мышления. И так, и самые что ни на есть художественные произведения Достоевского читаются порой наподобие логических трактатов. Это происходит тогда, когда идеология читателя затеняет искусство писателя.

2. Парадоксы как объект исследований

Исходя из древнегреческой этимологии, слово 'парадокс' (составленное из 'παρά', 'против', и 'δόξος', 'общее мнение') обозначает то, что находится «за общим мнением», а в наши дни термин определяет ряд значений, главное из которых соответствует «высказыванию или верованию, противоположному ожиданиям или общему мнению» (Falletta 1990, XVII)³.

Поскольку парадокс производит столкновение между собственными верованиями и их оправдывающим логическим мышлением, то «единственное возможное, хоть и не безболезненное разрешение парадоксов требует радикальной ревизии либо верований, либо логики, либо того и другого» (Odifreddi 2001, 241).

Парадоксы – явление очень интересное и значимое, играющее важнейшую роль в развитии когнитивной гибкости человека. Можно считать, что они «находятся в основе философской дисциплины» (Corpedge 2014, 9).

Среди философов парадоксы принято классифицировать посредством двух общих параметров (там же: 13): *сложность* (зависит от корреляции систем, правил и значений) и *совершенство* (зависит от наличия чисел, силлогизмов и логической последовательности). Главный элемент, обобщающий все парадоксы – сопоставление, которое объединяет и «простоту» и «противопоставление» (там же, 14).

³ В русском языке слово 'парадокс' было заимствовано из французского в XIX веке. Согласно *Словарю иностранных слов* (Спиркин и др. 1980, 369), термин обозначает 1) суждение, противоречащее здравому смыслу; 2) формально-логическое противоречие; 3) необычное явление, не соответствующее обычным представлениям.

Формальные типологии и структуры парадоксов исследовались преимущественно в лоне логики, особой отрасли философии на стыке с математикой. Согласно логико-математическому подходу, этот особый класс дилемм, требующих формализации и разрешения, делится на три категории:

- *логические* или «отрицательные» парадоксы, которые посредством отрицания предпосылок «стимулируют перестроение тех областей знания, которые сознательно или подсознательно на них основываются»;
- *риторические* или «нулевые» парадоксы, единственная цель которых – проявление виртуозности создателя парадокса (его риторической сноровки);
- *онтологические* или «положительные» парадоксы, укрепляющие определенные заключения (ср. Odifreddi 2001, XI).

Однако существует и другая, особенно важная категория «вторичных» (с математической точки зрения) *моральных* парадоксов. Они возникают тогда, когда высказывание указывает на поведение, являющееся с моральной точки зрения «невозможным»: это происходит, например, когда «велят делать как А, так и Б, но делать и то и другое – невозможно» (Sainsbury 2009, 35). В данных случаях сам выбор в пользу А или Б приводит субъект к нарушению этического фундамента сознания, ибо «псевдо-выбор», соответствующий парадоксальному *выбору не выбрать* (т.е. не делать ни А, ни Б) еще более резко нарушает моральные предпосылки. Образцовый пример моральной дилеммы предлагается в романе У. Стайрона *Выбор Софи* (там же, 34)⁴.

Преобладающий среди мыслителей подход к парадоксу как к дилемме, требующей невозможного разрешения, доказывает, что противоречие между собственными предубеждениями и аргументами в их пользу не всегда выносимо для человеческого разума. Хотя неразрешенный умственный конфликт вызывает глубокий дискомфорт, он может изредка и сопровождаться неким чувством «удовольствия», возникающим при неожиданном и занимательном разоблачении изъяна логики. Это происходит тогда, когда изрядно приученная к подобным дилеммам психика положительно воспринимает демонтаж собственных бинарных структур мышления⁵. Следовательно, предрасположенность к парадоксальности отражает

⁴ Главный персонаж романа, еврейка Софи, депортированная со своими двумя детьми в немецкий концлагерь, вынуждается нацистом-надзирателем, издевающимся над пленными, выбрать, кто из двух детей будет убит, и кто из них будет жить. Теоретический альтернативный псевдо-выбор заключался бы в том, чтобы Софи не выбирала, этим же обрекая на гибель и себя вместе с обоими детьми.

⁵ Подобное обучение умственной гибкости – одна из главных целей философии Тао и Дзен-буддизма. Например, парадоксальные афоризмы Дзен (*коаны*) «подвергают короткому замыканию рациональное мышление» (см. Odifreddi 2001, 73).

продолжительную умственную тренировку на ментальную гибкость и на «когнитивный размах»:

Парадокс – как логический, так и экзистенциальный – есть внезапное осознание тупиковости, некорректности первоначальной постановки проблемы, а, следовательно, несерьезности всего того, что априорно полагалось ею серьезным (Драгалина-Черная 2007, 629).

На парадоксе, таким образом, основывается любая форма словесного скептического юмора, ориентированного на смещение двух несовместимых элементов, понятий или качеств (например, смеха и слез). Пусть и смешивая юмор с комичностью, Лапшин (2007, 227) удачно говорил о «многочисленных образчиках юмористического изображения глупого хода размышления, в котором или имеется спутанность мысли, или бессвязность». Не случайно с начала XX века на формы парадоксальности и скепсиса стали смотреть с возрастающим интересом. В частности, в рамках психоанализа появилась идея, что парадоксы обладают терапевтическим потенциалом благодаря многократному столкновению пациента с состоянием умственной «неразрешимости», (ср. Watzlawick 1977). Также и современная нейронаука исследует воздействие на человеческое познание тех форм парадоксов (особенно визуальных), которые вынуждают субъекта к полезной психо-когнитивной «зарядке»⁶.

В области филологии связь между эстетическим и когнитивным потенциалом парадоксов малоизучена⁷. Даже в учебниках по риторике принято относиться к парадоксам не как к «запускам» умственных реакций, а просто как к риторическим фигурам (наподобие гиперболы, эллипсиса, хиазма, оксюморона, иронии и т.п.). На самом деле и другие *фигуры несоответствия* обучают парадоксальности тем, что скрывают весьма релевантный подтекст: «истина – дело относительное». Важно заметить, что истина не полностью разрушается парадоксом, а становится просто сбивчивой. Впрочем, постулат «полного отсутствия истины» соответствовал бы, парадоксально, «полной истине» (ср. Odifreddi 2001, XI-XII). В итоге опыт парадоксальности приучает субъект к тому, что некая истина как-то имеется и даже бывает достижимой, но она зависит от обстоятельств:

[парадоксы] напоминают формальному мышлению о том, что оно лишено противоречий лишь в рамках определенных ограничений (там же, 240).

Например, парадоксальное выражение «роман в стихах» (оксюморон) не отрицает целиком «истину» понятия «роман», но расширяет кругозор

⁶ Некоторые рисунки и изображения содержат в себе одновременно две разные, отрицающие друг друга зрительные интерпретации – аспектами визуальных парадоксов занимается нейронаука перцепции (ср. Lotto 2017).

⁷ Детальный анализ воздействия парадоксального юмора был мною предложен в книге *Механизмы юмора в творчестве С. Довлатова* (Сальмон 2008, 9-10, 43-80, 101-8).

субъекта посредством отрицания предыдущей предпосылки-ограничения (роман ≠ стихи). Поэтому парадоксы действуют не только как риторические приемы (стилевые «украшения»), но и как «запуск» когнитивного демонтажа: они задевают бинарную структуру тех предпосылок, на которых основаны наши стереотипы, верования и ограничения, раскрывая некую противоречивость истины. Творчество Достоевского то и дело заставляет читателя, пусть и неосознанно, познавать этот умственный опыт:

В этом возвращении денег он потом тысячу раз раскаивался, хотя и непрестанно этим тщеславился (ПСС 8, 386)⁸.

В отличие от других сугубо риторических приемов, парадоксы исполняют функцию не просто эстетическую, а этико-эстетическую: они учат читателя подвергать ревизии собственные верования, следовательно и с ними связанные рассуждения, суждения и приговоры. Парадоксальность помогает разоблачать управляющие нами лже-истины, раскрывая путь к озарению – к *относительности*. Аглая говорит Настасье Филипповне:

Вы его, такого простого, не могли полюбить, и даже, может быть, про себя презирали и смеялись над ним, могли полюбить только один свой позор и беспрерывную мысль о том, что вы опозорены и что вас оскорбили (ПСС 8, 471; курсив мой, АС).

В сущности, речь идет о главной функции психоанализа. Достоевский как никто предложил столь эффективный и «озаряющий» арсенал парадоксов, раскрывающих своеобразную картину *логики подсознания*, которая и критиками воспринимается как «стихия» (ср. Вышеславцев 1923)⁹. В. Подорога (2019, 118) говорит о парадоксальной «тайной логике разума», проявляющейся во сне, когда «движение спутанных и неясных дневных переживаний находят для себя наиболее полное, яркое и точное выражение». Поскольку сон – «замедление жизни», «остановка», парадоксальность проявляется и во временном измерении – у Достоевского непрестанно сменяются внезапность и стаз.

Цель данной работы – обратить внимание достоевсковедов на разные типологии и техники парадоксальности и амбивалентности, ярко характеризующие художественный стиль Достоевского. Это позволит, хотя бы отчасти, объяснить и тот очевидный, парадоксальный факт, что многие читатели и критики воспринимают творчество великого писателя, руководствуясь не его потенциалом, а собственным идеологическим кругозором – в нем не видят ни парадоксальности, ни юмора, а ищут те бинарные

⁸ Это говорится в *Идиоте* о герое-воплощении парадоксальности – Гавриле Ардалионовиче. Эффект парадокса заключается в противопоставлении *раскаивался/тщеславился*, но усиливается любимой Достоевскому гиперболой (*тысячу раз/непрестанно*).

⁹ По мнению Вышеславца (1923, 135), «герои [Достоевского] действуют наперекор рассудку, не отдавая себе отчета, потеряв власть над событиями», а на самом деле они действуют не «безумно» (там же, 153), а парадоксально.

истины, которые писатель неустанно и виртуозно подвергал демонтажу. Очевидно, причину следует искать в том, что потенциал воздействия этого озаряющего творчества на психику того или иного читателя зависит от предрасположенности к ревизии собственного мышления, т.е. от способности считаться с художественным вызовом Достоевского, с его *подстрекательством к демонтажу бинарной логики*. Как пишет П. Одифредди в введении к своей книге о парадоксах: «Все зависит от разного к ним подхода, который варьируется от трагического до юмористического, от отказа до одобрения» (Odifreddi 2001, XII). В итоге опыт парадоксальности приучает субъект к тому, что некая истина каким-то образом имеется и даже бывает достижимой, но она зависит от обстоятельств. Все зависит от того, отказывается ли читатель от текста или готов его *принимать* независимо от усилия, требующегося с его стороны при процессе восприятия. Чаще всего действует тот парадокс восприятия, который выявляет блестящий французский критик Рене Жирар (2019, 292), тонкий истолкователь творчества Достоевского – «мы восхищаемся русским романистом, совершенно не понимая при этом природы его мастерства»:

Мы полагаем, что Достоевский сливается со своим персонажем, потому что никогда, мол, его не перебивает. Без сомнения, однако же подпольный человек оказывается своей формулой одурочен, а Достоевский – нет. Герой не преодолевает индивидуализма оппозиций и поэтому не может смеяться. Наши современники ненамного его веселей. Вот почему они отказывают Достоевскому в его блестящем юморе: им невдомек, что он издевается над героем (там же, 295).

Если мы «не умеем подхватить смех Достоевского», то это «потому что не умеем смеяться над самими собой» (там же, 296). У писателя был «навязчивый страх остаться непонятым», толкавший его:

на разоблачительные жесты, подчеркивание контрастов и умножение противоречий. Эти предосторожности, впрочем, оборачиваются против него – по крайней мере для западного читателя, который тут же заявляет о «русском темпераменте» и «восточной мистичности» (там же, 280).

3. «Нецензурный» художественный мир Достоевского и «повествовательный пакт»

В своем творчестве Достоевский широко использовал разнообразные парадоксы, и даже художественное направление, основанное писателем, было им обозначено посредством оксюморона: «фантастический реализм». Структурно парадоксальными являются те особые повести и рассказы Достоевского, которые, пользуясь иным оксюмороном, можно назвать «полифоническими монологами». Во-первых, в этих монологах-исповедях безымянный анти-герой («мечтатель», «тип», «человек из подполья», «смешной человек», «трус», «инквизитор») становится

парадоксальным образом *антономазией*¹⁰; во-вторых, он обращается от первого лица к явно безмолвному адресату (ср. Salmon 2015; 2021): либо к читателю, либо к персонажу отсутствующему (имплицитному), либо к присутствующему, но молчащему герою (например, «инквизитор» к «узнику» в «Легенде о великом инквизиторе»).

Художественный мир Достоевского населяют герои-парадоксалисты: умные идиоты, честные воры, целомудренные проститутки, трусливые генералы. Они носят парадоксальные говорящие имена (Лев Мышкин, Родион Романович Раскольников, Вельчанинов/Трусоцкий и т.п.; ср. Salmon 2013, 753-56). Их чувства тоже двойственны: «наслаждение отчаяния» (ПСС 5, 103), «человек иногда ужасно любит страдание» (там же, 119), «ненависть, от которой до любви, до безумнейшей любви – один волосок!» (там же, XIV, 261), «Заплакала мать от радости, да и с горя» (там же, 261). Подобных примеров впечатляющее множество.

Не форма или содержание отдельного парадокса определяют его функцию, а взаимодействие разноплановых элементов «треугольного» семиотического соотношения автор-текст-читатель (если считать и критиков тоже, то получится «четырёхугольник»). Хотя парадоксы встречаются также и в публицистических произведениях Достоевского, по сравнению с его художественным творчеством потенциал их воздействия на читателя глубоко отличается. Разница определяется не столько типологией/жанром произведения, сколько *посылком* автора и готовностью читателя/критика считаться с авторским призывом.

У Достоевского-публициста словесные приемы, в том числе и парадоксы, являются риторическим средством доминантного публицистического дискурса; они нацелены на сознательный идейно-идеологический посыл, на логическую, «вертикальную» аргументацию, т.е. на защиту или опровержение автором определенной идеи или концепции. В восприятии публицистики превалирует контроль идеологического сознания: цензура сознания успевает затеснить или опровергнуть то, что сталкивается с его постулатами. Достоевский-художник, напротив, вызывает читателя на обход цензуры сознания «переживать» *металогический* психо-когнитивный «опыт», открывая то, что другие «не знают»:

Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут (ПСС 25, 104).

¹⁰ Слово 'антономазия' определяет риторическую фигуру: «употребление собственного имени для обозначения лица, наделенного свойствами известного по литературе, истории носителя этого имени» или, наоборот, «обозначение лица словом, имеющим отвлеченное значение свойственного [...] данному лицу качества» (Спиркин и др. 1980, 45). В повестях Достоевского часто осуществляется антономазия первого типа посредством имен нарицательных, обозначающих безымянных лиц (ср. Salmon 2021, 486). К этому вернемся ниже.

Бахтинскую концепцию «полифонии» можно интерпретировать как синтез разных художественных приемов, поощряющих «эмансипацию» читателя от собственных аксиом и верований. Речь идет о стилизованной и сублимированной репрезентации внутренних конфликтов в их столкновении с конфликтами внешней действительности¹¹. В отличие от публицистики, художественная литература не подлежит по определению параметрам доктрины или науки, ибо придерживается так называемого (в нарратологии) «повествовательного пакта». Отказ от этого основного положения «литературы вымысла» приводит читателя, а тем более ученого, к серьезным заблуждениям, например, к деконтекстуализации цитат, к искажению предполагаемой «авторской интенции», к отождествлению автора с его вымышленным героем, одним словом, к отрицанию самой поэтики текста. Подобные заблуждения отражают попытку вывести какое-то идеологическое («восклицательное») заключение из дестабилизирующего («вопросительного») контекста.

Отказ от художественного восприятия текстов в поиске подтверждения постулатов *собственного* «жесткого мышления» (ср. Vattimo e Rovatti 1995) привел, например, философа И. Евлампиева (2012, 391) к заключению, что концепция полифонии – «совершенно ложное представление о философских взглядах Достоевского». Заблуждение философа явно заключается в том, что полифония – поэтика, а не объективная парадигма «философских взглядов». Полифония у Достоевского становится основой комплексной стилизации и «юморизации» действительности согласно правилам условной и художественной, субъективной, репрезентации. Разоблачительная функция художественной литературы, обладающей *депрограммирующим* потенциалом, осуществляется не благодаря *учению*, а посредством *эстетического испытания*. Как прозорливо выразился Пиранделло, в отличие от авторов произведений, придерживающихся риторических принципов *композиции* (т.е. «собрание»), своим творчеством юморист производит демонтаж – «разбирает, пугает, расстраивает» (Pirandello 1995, 58). Юморист – «это писатель, восстающий против риторики» (там же, 1995, 64), он обладает (так о себе говорит главный герой *Подростка* Долгорукий) «парадоксальным и бесшабашным настроением» (ПСС 13, 2014)¹².

Художественная парадоксальность Достоевского действует в качестве разоблачения не только самой риторики, но и, прежде всего, той «романтической лжи», которая согласно концепции Р. Жирара (2019) противопоставляется «правде романа». Достоевский-художник вызывает читателя

¹¹ Как в закрытом мире психики, так и в художественном творчестве «галлюцинаторная активность есть выход из принудительного хаоса неорганизованной жизни» (Подорога 2019, 118). Аналогичной защитой от столкновения с внешней угнетающей жизнью, согласно анализу К.А. Баршта (1996, 63), являются в художественном творчестве Достоевского городские петербургские «стены», «олицетворяющие линии фронтов борьбы личности за выживание с другими» (курсив мой, ЛС).

¹² Латинское слово 'humor' («телесная жидкость») в производных формах романских языков обозначает понятие «настроение».

на бесперебойную дуэль с собственными романтическими предубеждениями (а, кажется, они более или менее есть у всех).

Если, как говорил Ю.М. Лотман (2018, 105), «индивидуальность» автора пропорциональна количеству «закономерностей», встречающихся в его творчестве, то представляется глубоко убедительным мнение Морсона (Morson 1999, 472) о том, что парадоксальность Достоевского составляет «квинтэссенцию» его поэтики, его «юмора» в особенности («the quintessence of “Dostoevskyism”, particularly of his brand of humor»).

За трудоемкое «хождение в подполье» и обременительный опыт *когнитивного демонтажа* читатель Достоевского получает взамен вышеупомянутую ценную компенсацию: озарение. И озарение тоже – явление парадоксальное, ибо возникает из *очарования сквозь разочарование*: разочарование вытекает из разоблачения «романтической лжи», а очарование порождается открытием «правды романа». Этот опыт тесно роднит читателя с автором, делая их «сообщниками в отзывчивости».

Творчество Достоевского доводит до совершенства общую предрасположенность русской литературы раскрывать во всех внутренних, внешних, бытовых и нравственных отношениях человеческого существования болезненные, но вместе с тем интереснейшие противоречия. Поэтика парадоксальности заставляет читателя постоянно сталкиваться с озаряющим открытием о том, что *все не так, как кажется*. Словами Г. Импости, Достоевский образует «трещины», посредством которых имплицитный автор сеет сомнение» (Imposti 2014, 230).

Через произведения Достоевского-художника читатель познает мир, где смешиваются границы между драмой и пародией, гротеском и комедией, прошлым и настоящим, явью и сном. Независимо от стратегии повествования (от первого или третьего лица, от сказа, монолога, диалога, хорового выступления) все подталкивает читателя заглядывать за пределы общепринятой «логики» в расширенное «модальное пространство», которое можно назвать «*бы-пространством*». Это опасное, почти дерзкое «*бы-измерение*» существует на стыке сознания и подсознания, «небыли и были» (Бем 2007, 102-10), яви и сна: «Да и не всё ли равно, что во сне, что наяву!» (ПСС 8, 287); тут предпосылки опровергаются *иногда* заключениями, но это тоже не становится правилом, ибо алгоритмов в «*бы-пространстве*» нет. Смелый (и честный) читатель постепенно впитывает в себя моральный позыв «отзывчивости» – *не торопись судить*.

Аннулируя ограничения, установленные логическим (и лже-логическим) мышлением сознания, художественная парадоксальность Достоевского раскрывает альтернативную металогическую реальность, сюрреалистический «сослагательный» мир, где как во сне ослабляется цензура сознания, ибо укрепляется восприимчивость психики.

Художественная поэтика Достоевского не исчерпывается одной полифонией. Скорее, полифония является необходимым условием для комплексной поэтики парадоксальности: все голоса героев скрывают в себе амбивалентность, вызывая в психике читателя ряд «коротких замыканий» и состояние

умственного демонтажа. Из этого уникального опыта читатель выходит либо растерянным и раздраженным, либо озаренным и благодарным. Поэтому (что тоже, кстати, парадоксально) в России нередко считают Достоевского писателем для западных читателей, в то время как на Западе он кажется «слишком русским». На самом деле его шедевры не знают временных и пространственных ограничений благодаря тому, что отражают традиционную русскую склонность к «всемирной отзывчивости и всепримирению» (ПСС 26, 131), но в плане его парадоксального искусства эти понятия («отзывчивость» и «всепримирение»), имевшие для Достоевского-публициста сугубо христианское значение, следует воспринимать расширенно, в свете универсальной *этики эстетики*.

4. О типологиях и функции парадоксов в художественном творчестве Достоевского

Исходя из трехчленной категоризации парадоксов, предложенной в лоне логической математики («риторических», «отрицательных», «положительных»; Odifreddi 2001, XI), для определения парадоксальности в художественных текстах Достоевского можно предложить четвертую категорию, парадоксы которой никак не предлагаются для *решения* или для риторического украшения стиля: скорее в тексте ими *живут и мыслят*. Речь идет о ряде приемов, порождающих парадоксальный «философский юмор», т.е. скептический подход к кажущейся реальности. В эту всеобщую категорию взаимосвязанных лексических, синтаксических, концептуальных и сюжетных элементов парадоксальности входят следующие приемы:

– парадоксальные названия жанра произведения. Часто Достоевский выбирал для своего произведения противоречивое, провокационное или пародийное название. Рассказчик порой его комментирует; например, в начале рассказ *Кроткая* так говорится об используемой им формуле «фантастический рассказ» (обращается внимание на синтаксические сигналы несоответствия и отрицания: «тогда как», «но», «не/не»):

Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно. Дело в том, что это не рассказ и не записки (ПСС 24, 5).

Так, «Петербургская поэма» (*Двойник*) написана в прозе; «сентиментальный роман» (*Белые ночи*) – пародия сентиментализма; сугубо философская «Легенда о великом инквизиторе» представлена в диалоге Ивана с Алешей как «вещь нелепая», «поэма» не в стихах:

– Ты написал поэму?

– О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал [...].

– Поэма моя называется «Великий инквизитор», вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить (ПСС 14, 224).

– диалогические монологи. Речь идет о выше названных монологах в формате диалога с не участвующим в диалогическом монологе «собеседником»¹³; их парадоксальность высказывается и тем, что дерзко-истинная исповедь смешивается с хитро-лживой манипуляцией¹⁴;

– лексико-семантические оксюмороны. Речь идет о сочетании противоречащих друг другу нарицательных или собственных имен: «честный вор», «маленький герой», «Лев Мышкин», «Парфен Рогожин»¹⁵, «Соня [София] Мармеладова» и т.п;

– лексико-концептуальные оксюмороны. Это более изысканный и скрытый формат предыдущей типологии, например, «Родион [Греция] Романович [Рим] Раскольников [Раскол]». В эту группу приемов входят и явные расхождения между «номинацией» персонажа и его поведением: например, «положительно прекрасный идиот» оказывается умнейшим разрушителем жизни и планов всех им встреченных героев; анонимный «мечтатель» *Белых ночей* – лицемерный оппортунист; «кроткая» – далеко не кроткая; «село Отрадное» – местность, где произошло злодейство, приводящее к трагедии Настасьи Филипповны;

– онимическо-анонимные контрасты. Например, два главных героя в *Белых ночах* с подобным эффектом обозначаются противоположным образом: в то время как «мечтатель» (протагонист) лишен личного имени и по его же словам соответствует не личности, а «типу», имя же «Настенька» навязчиво повторяется в повести больше ста сорока раз¹⁶; впрочем, навязчиво-раздражающее повторение фамильярной формы «Настенька» тоже вызывает у читателя парадоксальный эффект *деонимизации* героини. «Кроткая» же обозначается мужем-повествователем обезличенным местоимением «она»;

– классические формы «парадокса лжеца». Как аргументировала Г. Импости, часто герой разоблачает себя во лжи при опровержении самого себя (Imposti 2014, 234-36); например, человек из подполья себя оправдывает посредством самообвинения, а посредством самооправдания сам разоблачает «ложь» собственного «раскаяния» (ПСС 5, 107);

– психо-эмоциональные конфликты. Благодаря своей «неустойчивости психики» герои Достоевского подвержены «резкому перетоку эмоций от

¹³ Типичный пример, о котором пойдет речь ниже – «Легенда о Великом инквизиторе», где находящийся перед говорящим инквизитором узник не произносит ни единого слова.

¹⁴ Эту тематику убедительно проанализировала в своей статье о *Записках из подполья* Р. Джакуинта (2002, 4), назвавшая побуждение героя к исповеди «жаждой провокации и парадокса».

¹⁵ Как бы ни толковалось «значение» имени героя, безусловна греческая этимология имени Парфен (Парфений) – «девственный, чистый» (Петровский 1984, 176). Имя вроде бы совсем не соответствует якобы грубому и плотскому герою, который, однако, кажется, девственным и остается.

¹⁶ Мечтатель говорит: «мне кажется, я никогда не устану называть вас Настенькой» (ПСС 2, 112).

одного полюса к другому» (Подорога 2019, 117). В эту типологию можно включить и парадоксальность, связанную со смешением яви и сна: «сон более реален, чем реальность» (там же, 118). Дж. Джиганте указывает на важнейшую функцию сновидения в сюжетах Достоевского: «выявить внутреннее страдание героя, прежде всего в тех случаях, когда оно вызвано сосуществованием в нем противоречащих друг другу идей и чувств» (Gigante 2007, 184);

– временные несоответствия. У Достоевского-художника все либо затягивается, либо происходит настолько внезапно («вдруг»), что в восприятии читателя полюса сливаются в одно парадоксальное смешение: «все смещено» (Подорога 2019, 117). Чередования внезапности и стаза создают несоответствие внутреннего измерения правилам физической концепции времени:

Итак, *вдруг* «анти-логики» сливается с *вдруг* «повествовательного объективизма». В мире противоречий Достоевского существует и это очередное противоречие, являющееся, однако, лишь мнимым, ибо на самом деле эти предвзятые и предопределенные схемы чаще всего препятствуют объективному восприятию окружающей нас действительности (Verč 1977, 65);

– парадоксальность Петербурга. Главным топографическим фоном рассказов и романов Достоевского является парадоксальный «город-призрак» (Баршт 1996, 52). Парадоксальным образом, русское «окно в Европу» смотрит *туда*, но «Европой» не является, а лишь неубедительно ею становится; следовательно, он и не совсем «русский город». Столица империи превращается в своего рода *окно в страдание*. Петербург предрасполагает к галлюцинации и бреду: «нормальность» как бы не существует, никто не женится, дети успешно не рождаются, все ведет к нулю. Достоевским столица представлена не в духе натурализма, и не в духе готической традиции (пушкинской и гоголевской), а *гибридно*, согласно фантастическому реализму: Петербург – «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» (ПСС 5, 101), но и «самый фантастический город, с самой фантастической историей из всех городов земного шара» (там же, 57). В Петербурге все *странно*, все выглядит *как бы не так*. Столица – физическое воплощение некоего «*бы-пространства*», где умышленная ошеломляющая яркость имперских архитектурных амбиций, мраморные или гранитные дворцы дворянства и смущающие «пачки» купюр конфликтуют с дикой северной стихией, с мерзкой уличной слякотью и с душающей мизерностью мелких и смешных «оскорбленных».

– постоянные маркеры “сослагательности”. Речь идет о впечатляющем количестве таких синтаксических элементов, как частицы, союзы, наречия, которые обозначают «условно-предположительную возможность» или «сравнение»: *бы, как бы, будто, как будто, словно, точно, было, пожалуй* и т.п. Повествование, таким образом, создается при постоянстве латентной отрицательной идеи:

Я проснулся за час до нашего свидания, но *как будто* и не спал. Не знаю, что было со мною. Я шел, чтоб вам это всё рассказать, *как будто* время для меня остановилось, *как будто* одно ощущение, одно чувство должно было остаться с этого времени во мне навечно, *как будто* одна минута должна была продолжаться целую вечность и *словно* вся жизнь остановилась для меня... (ПСС 2, 129; курсив мой, АС).

Но что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась *как будто* даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но в то же время мелькало *как будто* и безумие (ПСС 6, 12; курсив мой).

Следует в заключении списка обратить особое внимание на технику строения парадоксально-юмористической “*бы-логики*”, подвергающей де-монтажу жесткую основу логики математической. Человек из подполья с тончайшим философским юмором излагает свой протест против «превосходных», но «пренесносных» алгоритмов арифметического мышления:

Одним словом, человек устроен комически; во всем этом, очевидно, заключается каламбур. Но дважды два четыре – все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре – ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещица (ПСС 5, 119).

Уникальную парадоксальность Достоевского следует улавливать в ключевых языковых тонкостях. В данном отрывке юмор создается не столько эффектной персонификацией арифметического действия («смотрит фертом», «стоит руки в боки», «плюется»), сколько «подрывным» наречием «*иногда*», которое к тому же расположено после прилагательного «премилая». Одно это наречие создает философско-юмористический парадокс: здесь отрицается не само арифметическое правило («дважды два четыре»), а его *перманентность*, ведь «неустойчивое правило» является оксюмороном.

В том-то и глубокая суть скептического юмора Достоевского: правило не заменяется *анти-правилом*, а приостанавливается – *иногда*, по настроению (по *humor*’у).

5. Кратко о парадоксальности “Легенды о великом инквизиторе”¹⁷

“Легенду о Великом Инквизиторе” Фрейд (1995, 284) убедительно определил «одним из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно». Это определение тем более убедительно, если учесть, что в “Легенде” мастерски высказывается весь мощный

¹⁷ Более детальному и аргументированному анализу дилеммы «узника» в “Легенде о великом инквизиторе” была посвящена работа Salmon 2015.

потенциал Достоевского к созданию *художественной неразрешимости*: фантазия смешивается с историей, добро со злом, а сила слова борется с властью молчания.

Ненаписанная и не стихотворная «поэма» Ивана посвящается парадоксальному конфликту, в котором узник будто не участвует, но этим самым его обостряет. Парадоксальна сама диалогичная структура монолога, разворачивающегося перед вызывающе молчаливым собеседником. Оживленно, порой с пылом, говорит один инквизитор, безудержно задавая узнику вопросы в надежде получить хоть одно слово в ответ, а «весь ответ» пленника – дерзкий, надменный поцелуй:

Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ (ПСС 14, 239).

Зеркальное противопоставление двух героев подпитывается тонкими логическими противоречиями и онтологической амбивалентностью персонажей. Согласно объяснению Ивана, каждый из двух «собеседников» должен был бы представить конкретное и определенное лицо; в «поэме», однако, действующие герои обозначены не собственными, а нарицательными именами. Этот прием создает идеальный фон для очертания излюбленного Достоевским мотива *двойника*¹⁸ – амбивалентность и разносторонность оппонентов не позволяют читателю решить с уверенностью, кто из них двоих воплощает Добро, а кто Зло. Разница между героями сглаживается, а читатель оказывается «по ту сторону добра и зла». Ссылка на Ницше аргументируется книгой 1903 г. Льва Шестова, написавшего, что «сочинения Достоевского и Ницше заключают в себе не ответ, а вопрос» (Шестов 1971, 17). Особенно интересно и наблюдение философа о том, что «большинство читателей не хочет этого знать» (там же), ибо парадоксальность, навязываемая Достоевским, тем более создает умственный дискомфорт читателю, чем больше тот ищет на странице художника бинарный философский ответ.

Хотя рассуждения инквизитора явно выходят за рамки бинарной логики и соответствуют парадоксальной последовательности, предрасположенность к утешающей манихейской интерпретации заставляет большинство исследователей игнорировать сам текст «Легенды». Не замечается, прежде всего, расхождение между интенцией Ивана, согласно которой узник – Иисус Христос, и реакцией Алеши, который во время изложения братом «Легенды» дезориентирован. Он даже сомневается в серьезности слов инквизитора («он иронизирует, смеется?» – спраши-

¹⁸ Так писал Достоевский о повести *Двойник* в *Дневнике писателя*: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и *серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил*. Но форма этой повести мне не удалась совершенно» (ПСС 26, 65; курсив мой, АС).

вает он Ивана; ПСС 14, 229), а в итоге восклицает: «Но... это нелепость! [...] Да и совсем не может быть такого фантастического лица, как твой инквизитор» (там же, 237)¹⁹.

Из текста «Легенды» выводится очевидный факт, ибо «узник» может быть или не быть Христом, как сам инквизитор открыто объявляет: «Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: ты ли это или только подобие его» (там же, 228). Даже исходя из того, что инквизитор склонен считать узника Иисусом Христом, эти его слова безоговорочно создают *отрицательную латентную идею*, то «*qui pro quo*», о котором говорит Алеша (там же). И действительно, если узник – «только подобие его», то он *de facto* является лже-Христом, узурпатором, изображением Зла.

«*Qui pro quo*» касается и общей концепции, изложенной инквизитором. По его словам, на земле действуют три силы, «могущие навеки победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков, для их счастья»: «чудо, тайна и авторитет» (там же, 232). Инквизитор говорит узнику: «Ты отверг и то, и другое, и третье» (там же). Эти слова не допускают манихейской интерпретации, согласно которой три силы обозначают *и Зло, и инквизитора*. Если постулировать, что узник – Добро, а три силы характеризуют на самом деле узника больше, чем инквизитора, то противоречивость неизбежна. Дело в том, что согласно тексту не инквизитор, а узник, проходя через Севилью, осуществляет «чудеса» (там же, 226). Следовательно, если узник – Христос, а чудеса обозначают Зло, то получается, что Христос обозначает Зло, что в свою очередь отрицает любой постулат манихейской логики. То же самое касается и «тайны», ведь не инквизитор, а узник своей амбивалентностью воплощает таинственность; по словам того же инквизитора, узник – *первоисточник* «тайны», которую другие лишь «проповедают», но не воплощают:

Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных?

Но если так, то тут тайна и нам не понять ее. А если тайна, то и мы вправе были проповедовать тайну (там же, 234).

Третья сила тоже якобы касается узника больше чем инквизитора: узник пользуется явным психическим преимуществом над инквизитором, а не наоборот. Власть узника проявляется в надменном молчании: он не достаивает старика «даже негодования» (там же, 229), этим проявляя свое превосходство (корень 'горд-' в применении к узнику, а не к инквизитору, повторяется десять раз²⁰), а поцелуй, который «горит на сердце»

¹⁹ Важно учесть, что совершенно разные научно-критические направления (от структурализма до психоанализа, от герменевтики до постмодернизма) отделяют сознательные интенции автора (тем более автора фиктивного, как в случае с Иваном) от совокупности творческих, в том числе и подсознательных механизмов, отражаемых в окончательном тексте сочинения. О теме интенций в художественной литературе, ср. Gibbs 1999.

²⁰ ПСС 14, 233 – три раза; 234 – два раза; 235 – один раз; 236 – четыре раза; 237 – один раз.

инквизитора (там же, 239), убедительно напоминает «предательский поцелуй» *двойника* (ПСС 1, 227)²¹. Не узник, а инквизитор своим старческим страданием (и состраданием) готов выносить «тяжесть свободы», «лгать» людям (ПСС 14, 231) и быть «несчастливым» ради счастья «миллионов существ» (там же, 236); он не занимается чудесами, не действует под влиянием тщеславия или материальных благ и от своего подвига не ждет вознаграждения. Если задуматься, то его жертва по-настоящему огромна и именно инквизитор более гуманная, чем узник, фигура.

Недостижимое величие этих страниц заключается в их уникальной способности *мешать* читателю точно так же, как узник «мешает» инквизитору (там же, 229, 237, 280): читателю предлагается конкретное приложение высказанной Иваном идеи, что сердце людей – «поле битвы добра и зла». Все в «Легенде» – двойственно, каждое слово вносит свой вклад в игру амбивалентности, скрывающей неуловимую и невыносимую истину.

Новейшая художественная концепция Достоевского раскрывает парадоксальную сущность человеческой природы, приучая при этом читателя расставаться с самой настоятельной надеждой исправить парадокс. Наподобие Создателя «бунтовщиков», хотевшего «посмеяться над ними», Достоевский-художник сотворил умственный юмористический лабиринт, из которого невозможно вырваться. С лабиринтом можно только смириться или постараться к нему привыкнуть.

«Легенда» доказывает, что мастерство Достоевского не ограничивалось одной «полифонией», а в руках художника действовал парадоксальный юмор – когнитивный инструмент, способный воздействовать одновременно на познание, на психику и на этику читателя.

6. Заключительные размышления

При чрезвычайно широкой палитре их особенностей художественные герои Достоевского, каждый по-своему, являются носителями некоего юмористического скепсиса. При этом они, по «нелогичной логике» парадокса, скептически относятся и к собственному скепсису тоже:

- Вы ужасный скептик, князь, – минуты чрез две прибавил Коля, – я замечая, что с некоего времени вы становитесь чрезвычайный скептик; вы начинаете ничему не верить и всё предполагать... а правильно я употребил в этом случае слово «скептик»?
- Я думаю, что правильно, хотя, впрочем, *наверно и сам не знаю* (ПСС 8, 261; курсив мой, ЛС).

В отличие от традиционных риторических категорий, скептические парадоксы «четвертой категории» аннулируют не предпосылку или заключение, а

²¹ Кстати и поцелуй «хозяйки», который (вопреки любой логике) «загорелся на воспаленных губах» Ордынова «как будто ножом его ударили в сердце» (ПСС 1, 277).

целую систему строения их логической связи. Если сопоставить разные формы и структуры художественных парадоксов с механизмом их воздействия на читателя, то можно обнаружить закономерную связь между их стилевой функцией и их юмористическим, дестабилизирующим воздействием.

Парадоксальность художественных героев Достоевского, казалось бы, примыкает к нонсенсу, хотя она лишь раскрывает скрытую металогику глубинной психики, устроенную вопреки логике сознания. Нарушение постулатов сознания «путает» и «расстраивает» (словами Пиранделло) алгоритмы «здорового смысла», отражающие логику первого порядка (например, «если человек болеет, то он хочет вылечиться»):

Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! (ПСС 5, 99).

Постулат сознания утверждает, что мы себя любим, следовательно себя лечим с усердием и не желаем себе зла, но логика глубокой психики гораздо сложнее. Достоевский раскрывает читателю недоступные сознанию механизмы самоуничтожения и «самовредительства», исходящие из подавленного нарциссизма. Человек из подполья страдает «от своего общего ничтожества» (Жирар 2013, 33) и его самобичевание – средство самоутверждения. Подобный парадокс возникает из конфликта двух противопоставленных логических систем – сознания и подсознания. Итак, парадокс полностью разрешается при раскрытии скрытых «логических ходов» глубокой психики героя. Яркие примеры подобной парадоксальной логики предлагаются в *Идиоте* – например, когда свидетели пытаются довести до некоей логики самоуничтожительное поведение Настасьи Филипповны:

– Знаете, Афанасий Иванович, это, как говорят, у японцев в этом роде бывает, – говорил Иван Петрович Птицын, – обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: «Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот», и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отомстил. Странные бывают на свете характеры, Афанасий Иванович! (ПСС 8, 148).

Порой не герои, а повествовательный голос в виде комментария объясняет «странные случаи», когда поведение человека кажется несовместимым с правилами сознательной логики:

Встречаются даже странные случаи: из-за желания оригинальности иной честный человек готов решиться даже на низкое дело; бывает даже и так, что иной из этих несчастных не только честен, но даже и добр, провидение своего семейства, содержит и питает своими трудами даже чужих, не только своих, и что же? всю-то жизнь не может успокоиться! Для него нисколько не успокоительна и не утешительна мысль, что он так хорошо исполнил свои человеческие обязанности; даже, напротив, она-то и раздражает его (там же, 385-86).

В основе “странностей” героев Достоевского находятся самые разные позывы, но чаще всего *тщеславие*. Тщеславие – источник извращенного механизма мнимых желаний, ради которых живет современный человек. Речь идет о желаниях, которые каждый завистливый субъект наследует от «кого-нибудь третьего, наделенного в его глазах определенным престижем» (Жиран 2019, 36; курсив мой). Тщеславие толкает героев Достоевского к стремлению к оригинальности, к выделению из аморфной и жалкой массы людей, лишенных личности и достоинства. Раскольников заявляет: «я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил...» (ПСС 6, 318). Тут логика на первый взгляд отсутствует, но восстанавливается при анализе глубинного процесса мышления. Его предлагает Довлатов (1986, 11-2; курсив мой, ЛС) в первом рассказе *Чемодана*, где юмористический персонаж Фред, сам этого не осознавая, разъясняет на актуализированный лад воззрение Раскольникова:

– А что делать? Способностей у меня нет. Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну, хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала «Огонек». И все? И сдохну, *не поцарапав земной коры?*.. Уж лучше жить минуту, но по-человечески!.. [...]

– До нашего рождения – бездна. И после нашей смерти – бездна. Наша жизнь – лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! *Попытаемся оставить царапину на земной коре*. А лямку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. *И даже не совершает преступлений...*

Согласно воспоминаниям ряда его друзей, Довлатов восхищался юмором Достоевского, считал писателя «самым смешным автором в нашей литературе» и «уговаривал всех написать об этом диссертации» (Генис 2000, 24; более детально см. Доброзракова 2011). Настоящую работу можно считать откликом на приглашение Довлатова при попытке аргументировать, что этико-эстетическая основа «смешного», вызываемого Достоевским-художником, соответствует не простому «комизму», а *философскому парадоксальному юмору* – тому стилю мышления, который позволяет читателю *иногда* ловить за рамками установившейся бинарной логики дестабилизирующую, но «премильную» альтернативу.

Цитируемая литература

- Boyd, Brian. 2009. *On Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Coppedge, Nathan. 2014 (2012). *The Book of Paradoxes*. Torrazza: Amazon Italia Logistica.
- Falsetta, Nicholas. 1990. *The Paradoxicon*. New York: J. Wiles&Sons.
- Gibbs, Raymond W. 1999. *Intentions in the Experience of Meaning*. New York: Cambridge University Press.

- Gigante, Giulia. 2001. *Dostoevskij onirico*. Napoli: La città del sole.
- Givone, Sergio. 2006 (1984). *Dostoevskij e la filosofia*. Bari: Laterza.
- Imposti, Gabriella. 2014. "Inattendibilità e paradosso del narratore in *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij." In *Kesarevo Kesarju*. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis, a cura di Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer, 227-39. Firenze: FUP.
- Lotto, Beau. 2018 (2017). *Deviate. The Creative Power of Transforming your Perception*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Morson, Gary S. 1999. "Paradoxical Dostoevsky." *The Slavic and East European Journal* 43 (3): 471-94.
- Odifreddi, Piergiorgio. 2001. *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e verità rovesciate*. Torino: Einaudi.
- Richardson, Brian. 2006. *Unnatural voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Sainsbury, R. Mark. 2009 (1987). *Paradoxes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salmon, Laura. 2013. "Dostoevskij e l'idiota: i principi del paradosso." In *Fëdor Dostoevskij, L'idiota, 677-766*. Milano: Rizzoli.
- Salmon, Laura. 2015. "Il significato del «nome non-detto» del «prigioniero» nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano." *Il Nome nel Testo* 17: 369-86.
- Salmon, Laura. 2021. "Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskiani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo." In *Linalauka*. Studi in onore di Rita Caprini, a cura di Rita Ronzitti, Caterina Saracco, 481-97. Arenzano: Castel Negrino.
- Vattimo, Gianni e Pier Aldo Rovatti. 1995 (1990). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Watzlawick, Paul. 1977. *Die Möglichkeit des Andersseins. Zur Technik der therapeutischen Kommunikation*. Bern: Hans Huber.
- Wilson, Edward O. 1999. *Consilience. The Unity of Knowledge*. New York: Vintage Books.
- Баршт, Константин А. 1996. "Петербургская готика Достоевского.", *Europa Orientalis* 15/1: 51-76.
- Бем, Альфред А. 2007 (1929). "Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского)." В кн. *О Достоевском*, ред. Альфред А. Бем, 99-131. Москва: Русский путь.
- Вышеславцев, Борис П. 1923. *Русская стихия у Достоевского*. Берлин: Обелиск.
- Генис, Александр А. 2000. *Довлатов и окрестности*. Москва: Вагриус.
- Джакуинта, Розанна. 2002. "У нас все мечтатели и подлецы. О «Записках из подполья» Фёдора М. Достоевского." *Русская литература* 3: 3-19.
- Доброзракова, Галина А. 2011. "Достоевский в художественном знании С. Довлатова." *Вестник Самарского ГУ* 4 (85): 192-98.
- Довлатов, Сергей Д. 2019а (1986). *Чемодан*. [Собрание сочинений, II], 263-366. Санкт-Петербург: Азбука.
- Довлатов, Сергей Д. 2019б (1990). *Записные книжки*. [Собрание сочинений, IV], 271-394. Санкт-Петербург: Азбука.
- Драгалина-Черная, Елена Г. 2007. "Смеяться или плакать? Парадокс как несмешная шутка." В кн. *Логический анализ языка. Языковые механизмы юмора*, под ред. Нины Д. Арутюновой, 627-34. Москва: Индрик.
- Евлампиев, Игорь И. 2012. *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского*. Санкт-Петербург: РХГА.
- Жирар, Рене. (1963) 2013. *Достоевский: от двойственности к единству*, пер. с французского Галины Г. Куделич. Москва: ББИ.

- Жирар, Рене. (1961) 2019. *Ложь романтизма и правда романа*, пер. с французского Алексея И. Зыгмонта. Москва: НЛО.
- Кийко, Елена И. 1973, "Примечания." В кн. Фёдор М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, т. 5, 347-406. Ленинград: Наука.
- Лапшин, Иван И. 2007 (1929). "Комическое в произведениях Достоевского." В кн. *О Достоевском*, ред. Альфред Л. Бем, 222-35. Москва: Русский путь.
- Петровский, Никандр А. 1984. *Словарь русских личных имен*. Москва: Русский язык.
- Подорога, Валерий А. 2019. *Рождение двойника. План и время в литературе Ф. Достоевского*. Москва: Панглосс.
- Пушкин, Александр С. (1831) 1975. "Моцарт и Сальери". В кн. Александр С. Пушкин, *Собрание сочинений*, т. 4, 279-87. Москва: Художественная литература.
- Сальмон, Лаура. 2008. *Механизмы юмора. О творчестве С. Довлатова*. Москва: Прогресс-традиция.
- Сpirкин, Александр Г., Игорь А. Акчурин, и Регина С. Карпинская, ред. 1980. *Словарь иностранных слов*. Москва: Русский язык.
- Фрейд, Зигмунд. (1928) 1995. "Достоевский и отцеубийство." В кн. *Фрейд. Художник и фантазирование*, под ред. Рудольфа Ф. Додельцева и Константина М. Долгова, пер. с немецкого Р.Ф. Додельцева, 285-94. Москва: Республика.
- Шестов, Лев И. (1903) 1971. *Достоевский и Ницше* [фотографическое переизд.]. Paris: Ymca-Press.