Магарил-Ильяева Т. Г. «Комическое» как особое положение героя в ранней прозе Ф. М. Достоевского / Т. Г. Магарил-Ильяева // Научный диалог. — 2017. — № 9. — С. 94—106. — DOI: 10.24224/2227-1295-2017-9-94-106.

Magaril-Ilyaeva, T. G. (2017). "Comic" as Peculiar Situation for a Hero in F. M. Dostoevsky's Early Prose. *Nauchnyy dialog, 9:* 94-106. DOI: 10.24224/2227-1295-2017-9-94-106. (In Russ.).

Журнал включен в Перечень ВАК

УДК 821.161.1Достоевский.07
DOI: 10.24224/2227-1295-2017-9-94-106

«Комическое» как особое положение героя в ранней прозе Ф. М. Достоевского[1]

© **Магарил-Ильяева Татьяна Георгиевна (2017),** orcid.org/0000-0001-7521-1898, аспирант отдела теории литературы, институт мировой литературы РАН им. А. М. Горького РАН (Москва, Россия), vutka@yandex.ru.

На примере ранних произведений Ф. М. Достоевского рассматривается тема комического как особого положения героя, как духовного, так и непосредственно физического. Особое внимание уделяется мотиву сердца как ключу к изменению комического положения героя. На основе анализа личной переписки Достоевского с братом Михаилом доказывается, что познание мира и, как следствие, возможность преодоления комического положения за счет потенций сердца относятся к числу ключевых тем Ф. М. Достоевского. Экспликация этих концептов осуществляется на примере произведений «Ползунков» и «Маленький герой». Показано, что особой прорисованности и разрешения они достигают в произведении «Маленький герой». В статью включены примеры из других ранних произведений Ф. М. Достоевского для подтверждения исследовательской теории и для демонстрации широты темы. Новизна представленной работы заключается в методе, согласно которому понятие комического рассматривается не как общая литературоведческая категория, а как понятие, введенное писателем и употребляемое для обозначения особого положения героя. Актуальность работы состоит в том, что предложенный метод открывает путь к авторскому пониманию идеи комического и дает возможность в дальнейшем проследить развитие авторской концепции комического.

Ключевые слова: ранние произведения Ф. М. Достоевского; понятие комического; тема сердца; особое положение героев; вертикаль и горизонталь как метафора божественного и земного.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432).

1. Введение

Тема комического в творчестве Достоевского неоднократно становилась центром внимания в литературоведческих трудах [Лапшин, 1993; Назиров, 1982; Нельс, 1972 и др.]. Практически всегда в подобных работах «комическое» рассматривается как категория, отражающая противоречие действительности, например, между безобразным и прекрасным, нелепым и рассудочным, образом и идеей, или как еще более общее понятие — художественное выражение смешного. То есть «комическое» становится неким общим местом, в которое включаются выбранные исследователем сюжетные коллизии или персонажи. Включаются они по принципу своего соответствия определению комического, выбранного все тем же исследователем, а, как уже было сказано, такие определения имеют довольно широкие и размытые границы. Так, исследователи часто обращаются к теме комического при анализе таких произведений, как «Село Степанчиково и его обитатели» или «Бедные люди». Но не стоит забывать, что наряду с литературоведческим пониманием категории комического существует авторское, и они могут вовсе не совпадать друг с другом.

Единственный способ приблизиться к авторскому пониманию того или иного понятия — это проследить в тексте «жизнь» интересующего нас слова. Так, например, в двух вышеупомянутых произведениях Достоевский использует слово *комический* всего по одному разу и вовсе не для описания центральных концептов. А в произведении «Маленький герой», которое не принято рассматривать с точки зрения темы комического, наоборот, слово *комический* встречается довольно часто и в очень значимых моментах. Поэтому в данной работе мы хотели бы обратиться к теме комического в ранней малой прозе Достоевского, но не как к общей категории литературоведения или эстетики, а как к понятию, используемому самим автором для описания довольно конкретных концептов.

Ядром нашего исследования будет анализ текста рассказа «Ползунков», где тема комического положения героя является центральной, однако некоторые моменты мы раскроем и на примере других ранних произведений, а также обратимся к «Маленькому герою», где заданная тема как бы разрешается. Стоит отметить, что «комическое» у Достоевского в своей основе — это именно положение героя от буквально физического до его положения в вечности. Разумеется, каждый раз в это понятие включен весь диапазон смыслов.

2. Комическое как особое положение героя

Обратимся теперь к тексту Достоевского, чтобы увидеть, как именно автор соотносит положение героя с понятием комического, какую смысло-

вую нагрузку несет это положение и каким образом это определяет идею произведения, а соответственно, и путь героев. Возможна ли смена положения и каким образом?

Рассказ Достоевского «Ползунков» назван по имени главного героя Осипа Михайловича Ползункова, чья небольшая история и становится основой сюжета произведения. Фамилия, вынесенная автором в название, обычно указывает на ее важную роль для понимания всего текста, заставляет читателя сконцентрироваться на ее значении. Если обратиться к словарю В. И. Даля, *ползать*, или *пресмыкаться* (а именно *Плисмыльков* был другим вариантом фамилии героя, который рассматривал Достоевский) означает либо ‘не уметь еще ходить’, либо ‘перемещаться только на животе или коротеньких лапах’ [Даль, 1865, т. 3, с. 236]. Получается, что Ползунков не может ходить прямо, то есть вертикально, он находится в другой плоскости — горизонтальной. Мы видим, что Достоевский уже в самом названии рассказа задает важность положения героя.

Легче всего будет представить «горизонтальное» положение персонажа, воспользовавшись «геометрической» метафорой. Итак, представим две оси координат — горизонтальную и вертикальную, пресекающиеся в одной точке. Материальный мир традиционно ассоциируется с горизонтальной плоскостью (в которой и лежит горизонтальная ось), в то время как божественное начало — это вертикальная ось. Но есть и противоположное божественному начало, направленное, соответственно, вертикально вниз. Люди, находясь на горизонтальной плоскости, могут направлять свои стремления вертикально вверх или вниз. Ползунков же не стоит на горизонтальной плоскости, но он параллелен ей, то есть для него горизонталь выглядит как вертикаль. Таким образом, его точка отсчета для ориентации в мире оказывается совсем иной, вследствие чего меняется и вся его система координат. Получается, что он в принципе не может адекватно воспринять окружающую действительность, но и не может быть воспринят ею, так как исходит абсолютно из других ориентиров. Его непохожесть на других неоднократно подчеркивается в тексте произведения.

Тема комического как горизонтального положения героя получает развитие в повести «Слабое сердце», написанной в одно время с «Ползунковым». В самом начале повести, когда Вася хочет поделиться с Аркадием радостью по поводу предстоящей женитьбы, его друг хватает его и заваливает на кровать, не давая встать. Оказавшись в таком положении, Вася оказывается неспособным продолжить свой рассказ, потому что в таком положении нельзя говорить о важных вещах: *…ведь есть такие материи… что вот начнешь рассказывать в таком положении, так теряешь досто-*

инство; никак нельзя; выйдет смешно — а тут дело совсем не смешное, а важное [Достоевский, 1972, т. 2, с. 17]. И чуть позже Вася объясняет: … *всю радость сердца… я должен был открыть, барахтаясь поперек кровати, теряя достоинство… ведь это было в комическом виде: ну, а я некоторым образом не принадлежал себе в эту минуту* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 18]. Мы видим, что комическое — это горизонтальное положение, в котором человек не принадлежит себе и теряет достоинство. В этом положении нельзя говорить о важном, так как все равно выйдет смешно. То есть меняется система координат: важное становится смешным, а личность перестает принадлежать себе, тем самым унижаясь.

В этом же положении находится обманутый муж из произведения «Чужая жена и муж под кроватью». Иван Андреевич буквально лежит под кроватью в горизонтальном положении, и, собственно, единственный раз о комическом говорит именно он, пытаясь охарактеризовать историю, приведшую его в это положение: *Это история самая комическая… ваше превосходительство, вы будете смеяться!... Вы видите, я унижаюсь, я сам добровольно унижаюсь* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 78]. Хотя история-то на самом деле вовсе не смешная, но из-за положения героя она будет воспринята смешной, а герой — униженным. Мы видим, что рядом с понятием комического Достоевский систематически употребляет слова униженный и смешной, а герои оказываются в буквальном смысле лежащими.

3. История Ползункова в свете его особого положения

Уже имя Ползункова показывает, что этот персонаж находится в этом «особом» положении постоянно, поэтому, что бы он ни делал, выходит смешно. Но Ползунков в отличие от Васи не понимает инаковость своего положения, поэтому он искренне недоумевает, почему все смеются, когда он открывает им трагедию своей жизни: *Только серьезное выражение лица его не исчезало до самого окончания всеобщей веселости* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 8]. Особенно заметна инаковость способа видения Ползункова в рассказе о его злоключениях в семействе Федосея Николаевича. Рассмотрим, каким образом главный герой перекодирует все ситуации и поступки других персонажей в свою систему координат, где ось комической горизонтали принимается за вертикаль.

После потери ожидаемого наследства и неудачного сватовства Осипу Михайловичу все же удается войти в семейство Федосея Николаевича. А удается ему это благодаря его же подлости, то есть посредством шантажа. Совершив подлость, Ползунков показывает свое равенство отцу семейства, как бы говоря ему, что готов жить по его меркам, стандартам. Это поднимает ценность Пол-

зункова для семейства, он уже не жалкий приживальщик, а человек, умеющий «делать дела». Вот только Ползунков это радушие и приязнь «видит со своей колокольни». Лицемерие и подлость, царящие в доме, он интерпретирует как священные, божественные знаки. Он принимает низменные стремления Федосея Николаевича, направленные вниз, пропитанные мирской материальной «горизонтальностью», за божественное стремление вверх.

Так, Федосей Николаевич говорит: *Ну, не плачь… полно: согрешил и покаялся! пойдем! Может быть, удастся мне возвратить, говорит, вас опять на путь истинный…* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 9]. Но шутка в том, что фраза эта говорится после того, как Ползунков присвоил деньги, но при этом ни каяться, ни возвращать взятку он в реальности не пытался, то есть по факту получается: покаяние его в том, что он деньги взял и таким образом опять пришел в мир Федосея Николаевича, где такой поступок вполне может сойти даже за положительный.

Затем в речи Ползункова появляются явные реминисценции из библейских текстов, ведь видеть именно так, как было показано выше, «настроен глаз» главного героя. Так, его, покаявшегося столь странным образом, принимают как блудного сына: *…этак что-то отеческое, родственное такое... блудный сын воротился к нам, — вот куда пошло!* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 11]. Ползунков называет дом Федосея Николаевича *святым местом* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 13], а самого хозяина *праведником* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 14], что, конечно, никак не вяжется ни с семейством, ни с его хозяином. Та же искаженность понимания божественного проявляется, когда Ползунков собирается писать свое шуточное письмо и произносит: *Они тебя по ланите, а ты им на радостях всю спину подставишь* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 12]. Он сближает евангельское понятие о подставлении второй щеки и гоголевское катание ведьмы на своей спине. Апогеем искаженной Божественности становится та семья, которую должен был бы создать Ползунков, останься он в доме Федосея Николаевича. Осип — это простонародное от Иосиф. Женой его должна была стать Мария, при этом беременная от другого. Только отец ребенка вовсе не Бог, а заезжий ремонтер, да и Мария — вовсе не невинная девушка. Что уж говорить о самом Иосифе.

Когда Ползунков попал в семейство Федосея Николаевича, его задачей стало принимать условия игры, то есть те правила, которые царят в доме, почитать за правильные и эталонные. Об этом ему, собственно, сообщает сам отец семейства: *…то есть начнет говорить, поэму наговорит целую, в двенадцати песнях в стихах* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 12]. Поэма в двенадцати песнях — это прямая отсылка к поэме Гете «Рейнеке-лис», так как это вторая часть ее полного названия. Суть поэмы для Ползункова сводится к тому, что

если ты не вместе с подлым лисом, то шансов на успех у тебя нет. Главный герой был предупрежден об условиях сделки и, казалось бы, успешно следовал правилам. Но на самом деле он просто не способен распознать эти правила, поэтому оказалось, что следовал Ползунков своим правилам, искренне принимая этот дом за святое место. Исходя из собственной системы координат, он поступил не по законам подлости, а по божеским, которые, он был уверен, царят в этом доме, то есть помог другу в трудную минуту и отдал деньги. Такой поступок выбивается из системы жизни Федосея Николаевича: человек, поступающий таким образом, не может быть близок ему. Поэтому он не просто забирает деньги, а полностью вычеркивает Ползункова из жизни семьи. Хотя вполне мог бы использовать его в собственных целях, хотя бы для того, чтобы прикрыть грех дочери и воссоздать эту карикатуру на святое семейство. Но человек, живущий в другой системе, не может быть включен в эту даже как маленький винтик.

Обжегшись на своей попытке войти в систему Федосея Николаевича, Ползунков меняет свою схему поведения. Он осознает, что ошибся, приняв подлое семейство за святое, и что действовал из ложных представлений. Поэтому, укрепившись в мысли, что в обществе царят подлость и лицемерие, он начинает подличать, подлизываться, унижаться. Правда, оказывается, что схему-то поведения он поменял на противоположную, но сделал это внутри своей системы координат, то есть вовсе не стал более приемлем для своего окружения. Все смеются и принимают его, но не как равного: *Это равенство наружное и неравенство внутреннее… все это составляло разительнейший контраст…* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6].

На момент встречи рассказчика с Ползунковым главный герой вращается в обществе, тянущем его вниз. Из-за этого Ползунков приобретает черты некого беса, о чем буквально говорит Достоевский, упоминая, что покровители Ползункова «*разбешивают*» его [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]. Это же читается с первых строк описания главного героя: *Нужно заметить, что глазки этого маленького господина были так подвижны — или, наконец, что он сам, весь, до того поддавался магнетизму всякого взгляда, на него устремленного, что почти инстинктом угадывал, что его наблюдают, тотчас же оборачивался к своему наблюдателю и с беспокойством анализировал взгляд его* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 5]. Ползунков был «маленьким» и в постоянном движении, при этом он улавливал все энергетические потоки, чувствовал всех вокруг и сам заставлял *пристально приковаться к нему взглядом и тотчас же разразиться самым неумолкаемым смехом* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 5], то есть имел определенную власть над людьми. Стоит только представить это маленькое, находящееся в потоках энергии

и управляющее ими существо, как невольно приходит ассоциация с неким духом. Когда Достоевский описывает перемену выражения лица Ползункова при заеме денег, то сравнивает ее с молниями, проходящими по лицу (*Чего-чего тут не было! — и стыд-то, и ложная наглость, и досада с внезапной краской в лице, и гнев, и робость за неудачу, и просьба о прощении, что смел утруждать, и сознание собственного достоинства, и полнейшее сознание собственного ничтожества* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]), то есть выглядит это как смена личин. Далее автор отмечает: *Целых шесть лет пробивался он таким образом на божием свете и до сих пор не составил себе фигуры в интересную минуту займа* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]. В. И. Даль дает следующее определение слову *фигура*: ‘наружный очерк предмета, внешнее очертанье, вид, образ’ [Даль, 1866, т. 4, с. 487], *бес* же определен как ‘бесплотное существо’, то есть не имеющее образа и внешнего очертания. Таким образом, трактовать эту цитату можно как попытку Ползункова пробить плоскость, в которой находится его горизонтальная ось, и обрести образ, собственные очертания, то есть перейти в вертикальную ось, правда, пока неясно, в каком направлении — вверх или вниз.

Почему же Ползунков, влекомый обществом, не может спуститься по вертикали вниз? А потому что, чтобы это сделать, он должен поверить, *что все его слушатели были добрейшие в мире люди, которые смеются только факту смешному, а не над его обреченною личностию* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]. То есть все же принять правила Федосея Николаевича на его условиях и поверить, что подлость и есть норма, но, попытавшись однажды сделать это в своей системе координат, Ползунков убедился в невозможности этого для себя. Тут же Достоевский демонстрирует, что произойдет с Ползунковым, если он примет эти правила: *Он с удовольствием снял бы фрак свой, надел его как-нибудь наизнанку и пошел бы в этом наряде, другим в угоду, а себе в наслаждение* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]. Вывернутую наизнанку одежду надевали либо на покойников, либо ряженые, изображавшие нечисть из другого мира, то есть все те, кто идет вниз.

Разумеется, Ползунков страдает от своего положения, идет путем мученика, именно так и называет его Достоевский. Но почему же он не поднимается, будучи мучеником? Почему он назван *бесполезнейшим мучеником* и, следовательно, самым комическим мучеником [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]? В свете всего сказанного выше становится ясно, что бесполезность его мучений объясняется отсутствием вертикали, того стержня, ради которого стоит мучиться и благодаря которому находятся силы для преодоления мучений. Ползунков же страдает не «почему» и не «для чего», поэтому его мучения бесполезны.

4. Сердце как точка преодоления горизонтали

Два пути, вниз или вверх, для Ползункова оказываются закрытыми, но, как было сказано выше, есть все же одна точка, в которой пересекаются две оси, образуя таким образом крест, а в месте пересечения — точку перехода с одной оси на другую. Во многих традициях крест является одним из важнейших символов мироустройства, включающим в себя земную горизонталь и божественную вертикаль. Этот символ может быть проявлен во многих сущностях, в том числе и в человеке. Традиционно считается, что центром пересечения этих осей в человеке является сердце. В нем заключен как физический центр жизни человека, так и духовный. Именно в нем находится потенциальный божественный свет, который человек может в себе разжечь или потушить.

Обратимся к одному из ранних писем Достоевского к брату Михаилу, чтобы понять, чем являлось сердце для самого автора: «Познать природу, душу, бога, любовь… Это познается сердцем, не умом. Ежели бы мы были духи, мы бы жили, носились в сфере той мысли, над которой носится душа наша, когда хочет разгадать ее. Мы же прах, люди должны разгадывать, но не могут обнять вокруг мысль. Проводник мысли сквозь бренную оболочку в состав души есть ум. Ум — способность материальная… душа же, или дух, живет мыслию, которую нашептывает ей сердце… Мысль зарождается в душе. Ум — орудие, машина, движимая огнем душевным. Притом <…> ум человека, увлекшись в область знаний, действует независимо от чувства, следовательно, от сердца. Ежели же цель познания будет любовь и природа, тут открывается чистое поле сердцу» [Достоевский, 1985 т. 28, с. 53]. Таким образом, для Достоевского сердце оказывается органом познания истинного бытия. А познать его можно только через чувства, а не через логический ум.

К чему приводит потеря чувств, то есть очерствение сердца, Достоевский не раз показывал в своих произведениях. Отсылка к этой теме есть и в рассматриваемом нами рассказе.

Ползунков довольно странно называет свою бабушку — «замкнутая покойница» — и поясняет: *Она была слепа, нема, глуха, глупа* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 7]. Иначе говоря, она была лишена основных чувств. В романе «Белые ночи» бабушка главной героини Настеньки также лишена некоторых чувств — она слепа и почти не выходит из дома. Автор, подчеркивая «бесчувственность» бабушки, проводит сравнение между ней и домом, «твердым замкнутым предметом»: *…домик <…> совсем деревянный и такой же старый, как бабушка* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 121]. Из-за потери чувств бабушка Настеньки оказывается как бы замкнутой в доме, у нее нет возможности покидать его. Когда же речь идет о «замкну-

том покойнике», то первое, что приходит в голову, что замкнут он в гробу. Дом часто является метафорой тела. Таким образом, для лишенного чувств сердца, а именно оно является источником способности чувствовать, тело становится гробом, вместо того чтобы быть проводником чувств. Для Достоевского жизнь в отсутствие чувств, то есть живого чувствующего сердца, является синонимом смерти. В «Белых ночах» есть следующее описание бывшего жильца бабушки: *Это был старичок, сухой, немой, слепой, хромой, так что наконец ему стало нельзя жить на свете, он и умер* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 121].

Именно поэтому Достоевский неоднократно подчеркивает, что сердце Ползункова не очерствело: *Само собою разумеется, что очерстветь и заподличаться вконец он не мог никогда. Сердце его было слишком подвижно, горячо!* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 6]; *Ваше очерств... не скажу очерствелое, — заблудшее сердце...* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 10]. То есть точка перехода из горизонтали в вертикаль, от комического к вечному для Ползункова остается открытой и «живой», несмотря на его кажущуюся низость и никчемность.

Обратную ситуацию мы видим в повести «Слабое сердце», где главный герой при видимой своей доброте и открытости оказывается обладателем слабого сердца, не способного вывести его в вертикаль, то есть стать проводником вечности. Вася не умеет познавать мир сердцем, не умеет общаться с ним через сердце, он спрашивает Аркадия: *...я давно хотел спросить тебя: как это ты так хорошо меня знаешь?* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 39], на что друг отвечает: *Если бы ты знал, Вася, до какой степени я люблю тебя, так ты бы не спросил этого, — да!* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 39]. Именно поэтому Вася оказывается неспособным расплатиться за счастье, из-за чего и сходит с ума. Точнее, он уверен, что за счастье надо платить, а это позиция горизонтальной плоскости, где только и возможны отношения «ты — мне, я — тебе». Вертикальные отношения основаны на изобильной любви, не требующей платы. Так, Вася сам говорит о своем сердце: *Сердце... во мне было черство... Слушай, как это случилось, что я никому-то, никому я не сделал добра на свете, потому что сделать не мог...* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 39]. Точка перехода из горизонтали в вертикаль для бедного Васи оказывается закрытой.

Другому же герою Достоевского этот переход вполне удается, а именно маленькому герою из одноименного произведения. Как уже было отмечено выше, в этом произведении тема комического прорисована особенно рельефно. По воспоминаниям героя, еще одиннадцатилетним мальчиком он оказывается гоним блондинкой-тиранкой, из чего выходит его комиче-

ское положение: *Эти насмешки и комические гонения, по моим понятиям, даже унижали меня* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 274]. Собственно, блондинка является источником всех комических положений в произведении. Так, ее муж, поклоняющийся ей, как идолу, — обладатель комической физиономии. Также она доводит до комического отчаянья жертв своих насмешек. Будучи тиранкой, а для кого-то идолом, героиня ставит тех, кто слабее ее, в унизительное, то есть, согласно нашей концепции, горизонтальное положение, а значит комическое. Собственно, в начале своей истории маленький герой действительно не был в силах противостоять ей, у него даже не было «своего места», другими словами, он сам еще вполне не понял себя, его личность еще не заняла свое место. Причем эту идею Достоевский показывает в двух ракурсах. Во-первых, в духовном — в начале произведения герой вспоминает: *Я уходил куда-нибудь, где бы не могли меня видеть, как будто для того, чтоб перевести дух и что-то припомнить, что-то такое, что до сих пор, казалось мне, я очень хорошо помнил и про что теперь вдруг позабыл, но без чего, однако ж, мне покуда нельзя показаться и никак нельзя быть* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 269]. Дело в том, что все дети, бывшие на даче вместе с ним, были либо старше, либо младше, таким образом, маленький герой не мог найти свое место среди них и благодаря этому оказывался погружен в размышления о своем истинном месте, которое он пока не мог «припомнить». Во-вторых, отсутствие места для героя показано автором в буквальном физическом плане. Маленькому герою не хватило места в театре, где он и знакомится с тиранкой (— … *разве вам места нет?... — То-то и есть, что нет* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 270]), а затем и на общей прогулке (*Грозная новость ожидала меня. Для меня на этот раз не было ни верховой лошади, ни места в экипаже: все было разобрано, занято, и я принужден уступить другим* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 282]). Более низкое положение героя подчеркивает прозвище, которое он получает, — *паж*. Но не стоит забывать, что паж — это первая ступень на службе для того, чтобы стать рыцарем. Собственно, приняв вызов блондинки и оседлав коня, маленький герой становится именно им: *Ну, уж разумеется, что после всего этого я был рыцарь, герой* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 287] — и завоевывает себе место: *Мы найдем и должны найти ему место* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 287]. Момент оседлания коня он вспоминает как момент возвышения духа: *…я вдруг теперь возмутился всем воскресшим духом моим…* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 285], а именно это и есть переход в вертикаль. Сама же блондинка знаменует переход героя из комического положения в возвышенно-серьезное, говоря по-французски: *Mais c'est tres serieux, messieurs, ne riez pas!* [Достоевский,

1972, т. 2, с. 287] («Это очень серьезно, господа, не смейтесь»), она подчеркивает, что отныне действия маленького героя будут рассматриваться через призму вертикали. После этого слово *комический* не упоминается, так как комическое больше не имеет власти. А благодаря своему переходу в вертикаль маленькому герою к концу своих воспоминаний удается впервые ощутить свою истинную природу, то есть начать жить жизнью духа вертикальной плоскости: *Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, невозбранно отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей... Первое детство мое кончилось с этим мгновением* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 295]. Мы видим, что свое место в вертикали он обретает через «откровение сердца».

5. Заключение. Судьба Ползункова

Возвратимся к произведению «Ползунков». В нем Достоевский не показывает читателю, воспользовался ли его герой свойствами своего горячего сердца в полной мере или нет. Но посредством одной детали автор дает понять, что путь для Ползункова открыт и первый шаг уже сделан. Так, в тексте постоянно фигурирует дата первого апреля. Всеми героями она опознается как день смеха, и только Ползунков опознает в ней день памяти Марии Египетской (*…вы, знаете, завтра… Марии Египетские-с…* [Достоевский, 1972, т. 2, с. 9]), то есть видит историю в вечности. На то, что упоминание этой святой не случайно, указывает имя слуги Ползункова — Софрон. Именно так зовут автора жития. Мы видим, что Ползунков способен прозревать сквозь свою комическую горизонталь божественную вертикаль, что он, собственно, и делает благодаря живости своего сердца. И если в остальных случаях он ошибался и видел божественное в низком, то в этой точке он единственный, кто видит истину.

Мы проследили на примере ранних малых произведений Достоевского, как автор выстраивает концепт комического как особого положения героя, лишающего его достоинства и превращающего любые интенции в нечто смешное для окружающих. Мы также увидели, что единственной точкой выхода из комически-горизонтального положения является сердце. И эта мысль Достоевского соотносится с евангельской цитатой, где сконцентрирована вся суть роли сердца как органа познания истинной природы, как центра человеческого существа, позволяющего ему перейти на другой план бытия: «ибо огрубело сердце людей сих и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и да не обратятся, чтобы Я исцелил их» (Мф. 13:13).

Источники и принятые сокращения

1. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В. И. Даль : в 4 ч. — Санкт-Петербург, 1863—1866. — Режим доступа : https://cloud.mail.ru/public/DezM/Tw7Xwn3uf.

2. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 томах / Ф. М. Достоевский. — Ленинград : Наука, 1972—1990.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1972. — 470 с.

2. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 9 / В. Г. Белинский. — Москва : АН СССР, 1954.

3. *Борев Ю. Б.* Комическое / Ю. Б. Борев. — Москва : Искусство, 1970. — 270 с.

4. *Касаткина Т. А*. О творящей природе слова : онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т. А. Касаткина. — Москва : ИМЛИ РАН, 2004. — 480 с.

5. *Касаткина Т. А*. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций / Т. А. Касаткина. — Москва : Наследие, 1996. — 336 с.

6. *Клейман Р. Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе / Р. Я. Клейман. — Кишинёв : Штиинца, 1985. — 201 с.

7. *Лапшин И. И.* Комическое в творчестве Достоевского / И. И. Лапшин // О Достоевском : сборник статей / ред. А. Л. Бем. — Прага, 1993. — С. 34—35.

8. *Назиров Р. Г.* Творческие принципы Ф. М. Достоевского / Р. Г. Назиров. — Саратов : Саратовский университет, 1982. — 160 с.

9. *Нельс С. М.* «Комический мученик» : к вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского / С. М. Нельс // Русская литература. — 1972. — № 2 — С. 125—133.

10. *Нечаев В. С.* Ранний Достоевский. 1821—1849 / В. С. Нечаев. — Москва : Наука, 1979. — 287 с.

11. *Переверзев В. Ф*. Гоголь. Достоевский. Исследования / В. Ф. Переверзев. — Москва : Советский писатель, 1982. — 512 с.

“Comic” as Peculiar Situation for a Hero in F. M. Dostoevsky’s Early Prose

© Magaril-Ilyaeva Tatyana Georgievna (2017), orcid.org/0000-0001-7521-1898, PhD student, Department of Theory of Literature, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), vutka@yandex.ru.

By the example of F. M. Dostoevsky’s early works the theme of the comic as the special situation for the hero, both spiritual and actual physical, is considered. Special attention is paid to the motif of the heart as the key to changing comic situation of the hero. Based

on the analysis of personal correspondence of Dostoevsky and his brother Mikhail it is argued that knowledge of the world and, as a consequence, the possibility of overcoming the comic situation on the potentials of the heart are among the key themes of F. M. Dostoevsky. Explication of these concepts is carried out on the basis of works "Polzunkov" and "Little hero." It is shown that special reflexion and resolution they achieve in the novel "Little hero." The article includes examples of other early works by F. M. Dostoevsky to confirm the research theory and to demonstrate the breadth of the topic. The novelty of the presented work lies in the method, according to which the concept of the comic is seen not as a general literary category, but as a concept introduced by author and used to refer to the special situation for the hero. The relevance of this work is that the proposed method opens a way to the author's understanding the idea of the comic and gives a chance to trace the development of the author's conception of the comic.

Key words: F. M. Dostoevsky's early works; concept of the comic; heart theme; special situation for characters; vertical and horizontal as a metaphor of the divine and the earthly.

Material resources

Dal, V. I. 1863—1866. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. 4*. Sankt-Peterburg. Available at: https://cloud.mail.ru/public/DezM/Tw7Xwn3uf. (In Russ.).

Dostoevskiy, F. M. 1972—1990. *Polnoye sobraniye sochineniy*. 30. Leningrad: Nauka. (In Russ.).

References

Bakhtin, M. M. 1972. *Problemyy poetiki Dostoevskogo*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.).

Belinskiy, V. G. 1954. *Polnoye sobraniye sochineniy.* 13/9. Moskva: AN SSSR. (In Russ.).

Borev, Yu. B. 1970. *Komicheskoye.* Moskva: Iskusstvo. (In Russ.).

Kasatkina, T. A. 1996. *Kharakterologiya Dostoevskogo. Tipologiya emotsional'no-tsennostnykh orientatsiy*. Moskva: Naslediye. (In Russ.).

Kasatkina, T. A. 2004. *O tvoryashchey prirode slova: Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle».* Moskva: IMLI RAN. (In Russ.).

Kleyman, R. Ya. 1985. *Skvoznyye motivy tvorchestva Dostoevskogo v istoriko-kulturnoy perspective*. Kishinev: Shtiintsa. (In Russ.).

Lapshin, I. I. 1993. Komicheskoye v tvorchestve Dostoevskogo. In: Bem, A. L. (ed.). *O Dostoevskom*: sbornik statey. Praga. (In Russ.).

Nazirov, R. G. 1982. *Tvorcheskiye printsipy F. M. Dostoevskogo*. Saratov: Saratovskiy universitet. (In Russ.).

Nechaev, V. S. 1979. *Ranniy Dostoevskiy. 1821—1849.* Moskva: Nauka. (In Russ.).

Nels, S. M. 1972. «Komicheskiy muchenik»: k voprosu o znachenii obraza prizhivalshchika i shuta v tvorchestve Dostoevskogo. *Russkaya literature, 2:* 125—133. (In Russ.).

Pereverzev, V. F. 1982. *Gogol. Dostoevskiy. Issledovaniya*. Moskva: Sovetskiy pisatel. (In Russ.).