

УДК 82

## ЛЮБОВЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ *ИСПОВЕДИ АНТИГЕРОЯ* (ОТ ДОСТОЕВСКОГО К ЛИТЕРАТУРЕ XX века)

© 2008 г.

*Н.В. Живолупова*

Нижегородский государственный лингвистический университет

zhivolu@mail.ru

Поступила в редакцию 16.06.2008

Рассматривается малоизученный аспект поэтики субжанра *исповеди антигероя* Достоевского – исследование онтологического статуса любви, определяющего конститутивные черты формы; объектом анализа является специфика концепции женственного, определяющая смысл ключевых сюжетных ситуаций и тенденции сюжетного развития, диалогическое взаимодействие концепций телесности и свободы, реализующих специфичное для субжанра художественное освоение темы любви; оценивается влияние Достоевского на литературные тексты 20-го века, соотносимые с исследуемым субжанром, – поэму В. Маяковского «Облако в штанах» и роман В. Набокова «Лолита».

*Ключевые слова:* исповедь антигероя, субжанр, поэтика Достоевского, онтологический, концепт любви, телесность, свобода, женственность, Маяковский, Набоков.

Оболочка души лишена самоценности и отдана на милость и милование другого. Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия.

*М.М. Бахтин*

Я стоял перед ней убитый, ошельмованный, омерзительно сконфуженный и, кажется, улыбался...

*Ф.М. Достоевский*

**Любовь и жанровая система *исповеди антигероя*** (далее – *ИА*). Любовь, после свободы, – второй ключевой аспект бытия субъекта такой исповеди. Тот поток субъективности, который и представляет сущность сознания *антигероя*, включает в себя и событие любви, во многом/всём противопоставляемое им всем остальным событиям его жизни.

Любовь нами исследуется в субжанре как:

1) эстетически значимое *психологическое состояние* субъекта, детерминирующее читательское представление об *антигерое*;

2) принадлежность «творящей» авторской сферы, то есть в системе *ИА* любовь имеет достоинство «*онтологического акта, соответствующего философии личной*» (разрядка П.А. Флоренского. – *НЖ*);

3) проблематизирующее эпистемологическую позицию субъекта экзистенциальное испытание, связанное с вхождением Другого в кругозор *антигероя*.

П.А. Флоренский предлагает «*строго различать*» два первые определения любви как про-

явления, соответственно, «*вещной*» и «*личной*» философии [1, с. 83]. В исследуемом субжанре, на наш взгляд, их можно интерпретировать в плане изображения как два различных аспекта духовного бытия субъекта исповеди в тексте. Субъективный ряд – это *психологическое состояние антигероя*; момент конституирования сущности *антигероя* автором привносит аспект онтологизма в бытие образа любви в тексте; синтез – в сознании идеального читателя, сопоставляющего личный прошлый психологический (культурный) опыт и наличную реальность *ИА*.

Безусловность, этическая и эстетическая, чувства и образа любви, помимо актуального позитивного общекультурного фона – общечеловечески понятных стремлений к счастью, со всем предполагаемым комплексом чувств и эмоций (любовь «*прежде всякого разума делает счастливым*» – по Августину, цель человеческой жизни – «*достигнуть счастья*» – по Канту), связана для субжанра *ИА* еще и с особого рода эффектом – **напряжением формы**, то есть «прямым» воздействием на поэтику субжанра.

**Духовное освоение мира Другого** в любви – не только обязательное, но и страстно желаемое состояние субъекта. В этом отличие бытия любимого существа от бытия всех Других. В потоке субъективности *антигероя* объективная картина мира «овнутряется» (термин М. Фрайзе) незаметно для самого субъекта, а в ряде случаев и для читателя. Любовь, напротив, заставляет «потесниться» сферу проявления Я, проблематизировать истину чужого существования или включить Другого во всей полноте уже его субъективности в картину мира, создав данную *антигероем*.

Мотив любви, таким образом, существенно обогащает/преображает сюжетную событийность *ИА*, он привносит сущностные характеристики бытия Другого, его свободу и волю (овладеть которыми стремится *антигерой*), что в поэтике субжанра проявляется как ряд специфических для него сюжетных ситуаций.

**Семантика женственности и субжанра.** На архитектурном уровне введение идеи женственности, конвенциональной, как упоминалось, для *ИА* (внутренне соединенной с мотивом страдания, реже – страдания и искушения *антигероя*, наконец, спасения – в третьем типе *ИА*) [2, с. 130], проблематизирует «истину существования» субъекта именно ввиду специфики проявления «женственного» в тексте.

Семантика женственности, как упоминалось, связана с «восполняющей» семантику мужественности смысловой позицией эмоционального, интуитивного, нерационального знания (в этом смысле изредка «ведения»), в рамках субжанра, продуктивно реализуемого в главных сюжетных ситуациях через противопоставление жестко интерпретированной вербализованной смысловой позиции субъекта *ИА* размытому, неясному для *антигероя* и не выраженному в слове пониманию. Женственное скрыто соотносится в *ИА* с общеприродными закономерностями, в это смысле оно обладает своей истиной, обычно не угадываемой до финальных сцен *антигероем*, что провоцирует развитие сюжета через внутренне смысловое движение (подобное в этом отношении развитию лирического сюжета). С ним связано внутреннее циклическое развитие сюжета (в противоположность «стремящейся к дурной бесконечности»), по выражению М.М. Бахтина, мысли субъекта *ИА*).

Чрезвычайно характерна, на наш взгляд, оценка значения категории женственного философиями 20-го века, связанная в целом с осмыслением его как изначально иррационального. Так, Х. Ортега-и-Гассет (1927) отмечает:

*В женщине нет ни дня, ни ночи – она сумеречна. И потому она, по сути, загадочна. Дело не в том, что женщина не изъясляет чувств или не говорит о них; она просто не может это знать. Для неё самой это тайна. Вот откуда сглаженность форм её «души», которая воспринимается нами как типично женская. В противоположность контрастному миру мужчины сокровенный мир женщины – плавные переливы тонов. Неопределённость расплывчата, как облако [3, с. 575].*

То же находим в определении Бердяевым в начале 20-х годов сущности женственного непосредственно в творчестве Достоевского:

*Человеческая душа есть прежде всего мужской дух. Женственное начало есть лишь внутренняя тема в трагедии мужского духа, внутренняя соблазн... ..Нигде нет прекрасного образа любви, нигде нет женского образа, который имел бы самостоятельное значение. Всегда мучит трагическая судьба мужчины. Женщина есть лишь внутренняя мужская трагедия [4, с. 61].*

*Другой* (героиня) создает асимметрию смысла и сюжетных событий в тексте именно в аспекте «неравенства» (социального, интеллектуального, правового и пр.) позиций я и Другого. Это смысловая позиция слабости, оксюморонно в сюжете *ИА* преобразующаяся в утверждение равной (у Достоевского, Замятина, Набокова, Вен. Ерофеева – превосходящей) ценности женского типа жизненного самоосуществления, что кажется неизбежным для антропидеи, но отнюдь не бесспорно для *антигероя*.

В субжанре идея женственности проблематизирует самые сущностные (эпистемологические и онтологические) аспекты отношений *антигероя* и мира.

**Любовь в поэтике *ИА*.** «Любовь» как сюжетный мотив (связанный со скрыто покаянной позицией субъекта исповеди) центрирует сюжет и трансформирует сюжетную событийность. Если исповедь – это всегда процесс самопознания в покаянной рефлексии, то «любовный эпизод» исповеди – это как раз то событие в жизни *антигероя*, где жизнь испытывает «самоё себя» в процессе рассказывания.

План воспоминаний, входящий в качестве сюжетной основы в «повесть» *антигероя*, еще более субъективизирует и «монологизирует» рефлекслируемый жизненный пласт («прошлое необходимо, будущее свободно»), но любовный эпизод, как упоминалось, разлагает монологизм, «остранняя» смысл минувших событий.

Отсутствие у субъекта *ИА* определенной смысловой позиции по отношению к бывшему

«событию любви» проблематизирует эпизод как смыслопорождающий, подвергающий сомнению актуальное бытие *антигероя* в аспекте соответствия его представлений объективной картине создаваемого им мира. «Житейскость» событий гносеологизируется, Я-центризм текста трансформируется в авторский поиск истины частного бытия и общих закономерностей самосозидания/самосочинения в любви.

**Гносеологический аспект** исповеди благодаря «событию любви» выходит на первый план. Этому есть ряд причин. Приведем некоторые из них.

Обязательный выход за пределы своей индивидуальности к Другому и его миру с необходимостью создают **«жанровый слом»:**

а) исповедь начинает тяготеть к повести (иногда – роману) с традиционным любовным сюжетом. Здесь актуальный для *ИА* художественный образец в русском культурном сознании – «*Ася*» и в особенности «*Первая любовь*» Тургенева, т.е. повести о любви, создающие особый резонирующий семантический параллелизм *ИА*;

б) изменяется «правильный» (устойчивый для субжанра) центростремительный ход сюжетного развития; образуются по крайней мере два семантических центра: Я и Другой (героиня) – с перспективой сюжетобразующих силовых линий: история Другого «стремится» включиться в «покаянную исповедь», потенциально угрожая разрушить концепцию самосочинения *антигероя*, принося с собой смысловую свободу не охваченного самосочинением мира;

в) смысловое поле Другого все равно субъективируется и подчиняется «воле к самосочинению» *антигероя*;

г) смысловая позиция читателя здесь также с необходимостью проблематизируется: именно в сферу воспринимающего сознания переносится собственно «моральное суждение», «правда» Другого (как его сюжетная судьба) проступает в узоре повествования *антигероя*.

\* \* \*

В сюжете «*Записок из подполья*» дважды повторяются антитетические сюжетные ситуации: 1) любви как возможности спасения для героя и героини и 2) ситуации «погубления» души героини, уже духовно преображенной только лишь художественными импульсами, «картинками» любви, сочинёнными для неё *антигероем*.

Трагизм любовной ситуации сказывается crescendo именно в сознаваемой *антигероем* возможности, близости, насущной необходимости возрождения через любовь (актуализируется пушкинское «*А счастье было так возможно,*

*/ Так близко!..*») и, в противоположность этому – *diminuendo* – в превращении любви в ненависть, духовном самоубийстве, попытке духовного убийства другого, наконец, в торжестве духовного мрака подполья.

Довольство собой героя стихотворения Некрасова (известного эпиграфа ко второй части «*Записок*») кажется трогательно простодушным перед трагическими глубинами негативной личности, готовой ради сохранения в неприкосновенности своей самости отказаться от возможности любовно-творчески воссоздавать свою жизнь, готовой на онтологическое (онтическое) самоубийство, прекращение всякого духовного развития ради сохранения своего состояния «*несчастнейшего*».

Любовь не только не является для *антигероя* способом соединиться с миром, войти в него, но обнаруживает глубину пропасти в отпадении субъекта от мира, от его свободы.

«Размывается» житейский смысл ситуации, выступает на первый план «ничтожность» *антигероя*, его «мертвенность». Женская любовь – это та «*живая жизнь*», которая убийственна для субъекта *ИА*:

«*Живая жизнь*» с привычки придавила меня до того, что даже дышать стало трудно [5, с. 176].

Таким образом, в этой центральной сюжетной ситуации парадоксально сближаются мотивы любви и смерти.

\* \* \*

В исповеди *антигероя* любовная сюжетная ситуация строится на системе смысловых оппозиций, где «*человеку в действительности*» противопоставляется «*человек в возможности*», а наличной, актуальной сюжетной реальности – виртуальная реальность мечты как проекции сознания субъекта на мир.

Отсюда – особое чувство эмоционального шока у читателя, вызываемое «поведением» *антигероя*, избравшего путь не просто нарушения читательского ожидания (подготовленного и обусловленного литературной традицией, как упоминалось), но максимально возможного снижения этических норм и профанации собственного образа как мыслящего и чувствующего существа.

Превращение в этическое ничтожество совершается после духовного подъема, показывающего возможное трансцендирование героического в субъекте через выход к Другому (через максимум интенсивной духовной деятельности); отказ от «напряжения» высоких чувств как свободный выбор *антигероя* – это возврат к

неподвижности замыкания в себе, к статике духовной жизни (возвращение к парадоксам), феномену духовной смерти.

Телесное единение сопровождается не только извращенным душевным состоянием *антигероя* – эмоциями ненависти и мести, но и духовным разъединением. В первой *ИА* символическая картина не состоявшейся трапезы («чай с десятью сухарями») так и не был выпит героями («Записок из подполья») переводит душевное разъединение в более высокий духовный план через сакрализацию профанных элементов быта: Лиза и антигерой не оказались причастниками христианской идеи единения людей, которая доминировала в проповеди парадоксалиста во время первой встречи [6, с. 75–96].

**Любовь как эстетический объект** (и как объект эстетической самореализации субъекта).

В художественной системе *ИА* всегда присутствует некий отвлеченно-прекрасный образ любви, где человеческая личность естественно и свободно реализуется в самых сокровенных своих душевных порывах, где не существует противоречия между чувством и долгом, любовным и нравственным чувством, волевым импульсом к действию и самим поступком, где «человек в возможности» проявляет самые лучшие стороны, скрытые в «человеке в действительности».

Художественная воплощенность (и в этом смысле видимость) идеального образа любви обостряет парадоксальность ситуации: она заставляет развиваться негативный фабульный ряд (то есть проявляющий низкие стороны личности, нравственное *подполье*) не только в семантическом поле высокой нравственной нормы, но и в свете явленной читателю красоты чувства.

Рецепция воспринимающим сознанием так выстроенного текста – этого особого смыслового мерцания, колебания между высоким и низким, прекрасным и отвратительным – приводит к осознанию читателем внутреннего трагизма ситуации. Трагизм создается этим максимальным расхождением **внутренней** сущности человека и внешней формы, **явленной** им в неадекватном поступке. Оно свидетельствует или о бахтинской «неадекватности» человека его «судьбе», или об окончательном отпадении героя от мира в тот момент, когда этот мир особенно близок ему и повернут к нему своей прекрасной стороной.

«Неузнанность» и «неоцененность» любви в тот момент, когда она является спасительной для *антигероя*, составляет **трагическую** сущность любовной фабулы исповеди. О сущности

трагического в любовной ситуации Достоевский говорит в Пушкинской речи, в своем определении трагического выходя за рамки традиционных представлений о сюжетно «необходимой» смерти героя: трагической оказывается, скорее, «однонаправленность» каждой человеческой жизни, почему каждый шаг человеческого бытия обладает качеством трагической невозвратимости; очевидным это становится в «поворотные» моменты жизни.

Он пишет об Онегине и Татьяне, «этой апофеозе русской женщины»: «она прошла в его жизни мимо, не признанная и не оцененная им; в том и трагедия их романа» [7, с. 140].

Итак, в художественной системе субжанра *исповеди антигероя* любовь дана антитетически: во-первых, как потенциально возможная (аспекты архитектоники) в ее *максимальном ценностном* выражении и, во-вторых, в актуальных событиях сюжета (аспекты поэтики) любовь дана в ее *профанировании как святыни*. Таким образом, любовь онтологически необходима для субъекта *ИА* как кантовского «человека в возможности», но для наличной реальности *антигероя* любовь – путь к онтическому и онтологическому самоубийству.

\* \* \*

*Судьба субжанра в XX-м веке: антиэротизм как «строевая черта» ИА. «Сублимированный эрос» и любовь как трансцендирование – выход за пределы личного бытия и движение к истине – вот тот смысловой предел, который оказывается недостижимым в принципе для субъекта ИА двадцатого столетия. Б.П. Вышеславцев говорит об эросе как о возможности (и условиях) трансцендирования. Эрос, по Вышеславцеву, – это ценностный максимум для личности, жаждающей обожения. Так понятый эрос дает возможность «относительного преодоления трагизма бытия» [8, с. 46]. Для Достоевского собственно эротическое не может преодолеть сущности трагического в любви (см. вышеупомянутую мысль о трагедии Онегина и Татьяны). Сущность художественной антропологии субжанра *ИА* проясняет механизмы нарастания «антиэротического» в сюжете.*

Свобода от *тела* (и стремление к ней) как распад сакрального восприятия – характерная черта *ИА* XX века, то есть любовь дана, скорее, как проблема свободы: преодоление антигероем зависимости от своего тела, представленного теперь чаще в образе грубой телесности, с сильной семантической связью с другими слоями личности субъекта, тем самым создающей богатую сюжетную событийность [9, с. 180–208].

Здесь многое обусловлено не только смысловым движением субжанра в литературном процессе. Тенденции развития культурного сознания, безусловно, вовлекают концепт тела в построение идеальных «героических» моделей поведения: от абсолютной ценности «бестелесности», когда духовное и душевное поглощают телесный аспект любовного чувства, а свобода от чувственного доказывает этическую высоту героя, до противоположного – утверждения свободы проявления телесного, когда подчинение *телу*, его порывам парадоксально рассматривается как доказательство духовной свободы субъекта. Субжанр ИА, скрыто отсылаясь на «вызовы» наличной культурной реальности, сохраняет, тем не менее, черты жанровой устойчивости в трактовке субъектом исповеди проблемы свободы от тела. Новым является эта «артикулированность» жизни *тела* «как таковой», вне эстетической обусловленности восприятия, с аспектами уже не эротизма, а сексуальности, в ее сложном взаимодействии с жизнью души и духа, осмысляемом в ИА.

В поэме Маяковского «*Облако в штанах*» (1915) слова лирического субъекта «*тело твоё просто прошу, / как просят христиане – / «хлеб наш насущный / даждь нам днесь»* – это травестия евхаристического превращения *тела* в сакральную плоть, скрытое метафорическое уподобление *тела* возлюбленной святому хлебу причастия. Только теперь возможно в культурном сознании это пародийное обыгрывание *телесного*: здесь, очевидно, семантика *телесности* теряет связь с комплексом сакральных значений, бывших скрыто актуальными в культурном сознании предшествующего столетия, по крайней мере, оппозиция «святость – греховность» в аспекте *тела* уже не абсолютна, она семантически «готова» к пародийному переосмыслению. Это трансформирует и концепт любви. Трансформация идеи «*святого тела*», сакральность которого в эпатазирующей автохарактеристике субъекта сохраняется уже только в качестве стилистической коннотации (шутливо-иронической), демонстрирует эту негативную свободу от данности религиозной культуры. Сложность автохарактеристики любовного чувства лирическим субъектом Маяковского, сопрягающей интенсивность любовного переживания с ироническим отстранением от собственной телесности, его объективацией в лирическом сюжете, – это знак новой свободы от самого себя. Здесь это дано как «удвоение» лирического переживания, когда в границах лирического сознания «любовь» и «вождеделение *тела*» одновременно и проживаются субъективно

как эмоционально ценные, и являются объектом для осмеяния. Характерное для антигероя отчуждение от собственной телесности: «*Меня сейчас узнать не могли бы./жилистая громадина/ стонет,/корчится./ Что может хотеться этакой глыбе?/ А глыбе многое хочется...*» – достигается эффектом двойного видения, когда только на уровне страдания *тела* сохраняется ощущение принадлежности телесного лирическому субъекту, а смысловой уровень «текст – читатель» создает иллюзию возможной свободы лирического героя от *тела*.

Свобода лирического субъекта от *тела* и телесного достигается еще и смысловым размещением *тела* где-то внизу ценностной шкалы, верхние ступени которой традиционно отданы душевному и духовному. В аксиологии лирического субъекта творчество – то, в чем поэт равен Создателю: «*Имя твоё я боюсь забыть,/ как поэт боится забыть/ какое-то/ в муках ночей рожденное слово,/ величием равное Богу*» [10, с.193].

«Любовь» как духовное самосозидание оказывается близко к этой максимальной ценности, несмотря на самоиронию субъекта: имя, о котором говорится, «*Мария*», содержит, помимо биографического жизнеподобия (имя реального прототипа), еще и закрепленную в культуре сильную семантическую связь с сакральным и, что здесь сверхзначимо, с чудом преодоления плотского (богородичный аспект).

Исповедь «*в самом обыкновенном евангелии тринадцатого апостола*», несмотря на очевидную игровую профанацию сакрального, фактически в подходе к *телу*, в бунте против него, восстанавливает основные смысловые параметры христианской духовной аскезы.

Более разнообразные формы идеи преодоления телесного как негативного и, таким образом, свободы от него, дает компенсаторное грубо-комическое «отелеснивание» образов мира природы и города наравне с внутренней жизнью лирического сознания в тексте исповеди: *рябое лицо дождя, морда дождя, но и глупая вобла воображения... барахтающаяся... в тине сердца*. Впрочем, здесь текст дает возможность другого истолкования: это единство тварности как не реализуемая в сюжете, но возможная свобода от бремени индивидуального бытия. Можно увидеть и «хоровое», поддержанное миром, телесное страдание (как «*путь всякой плоти*»). Так, «любовные страдания» лирического субъекта «поддерживаются» образом страдающей плоти «города» и всего «мира»: «*Дождь обрыдал тротуары, / лужами сжатый жулик, / мокрый, лижет улиц забитый булыжником*

труп, / а на седых ресницах – / да! – / на ресницах морозных сосулек / слёзы из глаз – / да! – / из опущенных глаз водосточных труб». Ряд персонафикаций, создающих образы мертвого, старого, страдающего, замерзшего тела, делают страдания субъекта не проблемой его личного выбора или судьбы, а частным проявлением общего закона, само осознание которого – уже путь к возможной духовной свободе через смирение, т.е. признание объективного хода вещей, или, что более соответствует сущности антигеройности, – к бунту против «Вселенной».

Лирический субъект «Облака в штанах», по определению, даже в ипостаси антигероя обладает мощной субъективностью, и его исповедь в аспекте телесности как бы «задает тон», «резкий и дикий» (как это было найдено Достоевским в связи с *первым антигероем*), для всех *ИА* двадцатого века. Так, в сознании антигероя Набокова Гумберта Гумберта образ любви приобретает тот же характер трагической антиномии, что и у антигероев Достоевского. Любовный опыт антигероя Набокова, как уже упоминалось, сводится к четырем сюжетным ситуациям: детская любовь и внезапная смерть Аннабеллы Ли, женитьба «по ошибке» (познавательное *qui pro quo* антигероя) и предательство первой жены, любовь-наваждение к Лолите, где первой жертвой становится мать девочки Шарлота. Воспоминания о трагической детской любви окрашивают восприятие мира антигероем, но телесное проявление мужественности героя дано вне романтического и поэтического контекста, заданного поэмой Э. По. Внутренние отношения Гумберта и Лолиты отмечены той же характерной для субжанра раздробленностью субъекта, невозможностью полностью выразиться в акте осуществленной, но все-таки недостижимой в реальности любви. Символическая плата Лолите за телесные услуги, воскрешающая символиче-

ский жест первого антигероя Достоевского, проявляет внутреннюю бессмысленность отношений для Гумберта, в мании которого оказывается реализованной лишь биологическая сторона его личности. Толстовский термин «узость телесности» определяет здесь сущность экзистенциального отчаяния *антигероя*: банальный мотив проституции заступает место уникальной идеи «сбывшейся любви». Субжанровый костяк «Записок из подполья» определяет художественное воплощение концепта любви и во внутренней форме романа Набокова.

#### Список литературы

1. Флоренский П. Столп и утверждение истины (1). М.: Изд-во «Правда», «Вопросы философии». 1990. 490 с.
2. Живолупова Н.В. «Кроткая» и эволюция субжанра *исповеди антигероя* в творчестве Достоевского // *Dostoevsky Studies, New Series*. Vol. 4. Tubingen: Attempo, 2000. P. 129–142.
3. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды (перевод А.Б. Матвеева). М.: Весь свет, 1997. 698 с.
4. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // *О русских классиках*. М.: Высшая школа. 1993. 368 с.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 5. Л.: Наука, 1973. 406 с.
6. Живолупова Н. Телесность в художественной антропологии Ф.М. Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. СПб.: Изд-во Музея Ф.М. Достоевского, 1994. № 2. С. 75–96.
7. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1983. 518 с.
8. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. Paris: YMCA-press, 1931. 368 с.
9. Живолупова Н.В. Проблема свободы в *исповеди антигероя*. От Достоевского к литературе XX в. (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев и др.). // *Поиск смысла*. Нижний Новгород: НГПИИЯ им. Н.А. Добролюбова, 1994. С. 180–208.
10. Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. 463 с.

#### THE CONCEPT OF LOVE IN THE SUBGENRE OF ANTIHERO'S CONFESSION (FROM DOSTOEVSKY TO 20<sup>TH</sup> CENTURY LITERATURE)

N.V. Zhivolupova

The paper is devoted to the problem of ontological status of love in the structure of the subgenre of *antihero's confession* in Dostoevsky's oeuvre and its influence on the meaningful elements of structure of this new form created by Dostoevsky in his «*Notes from the Underground*». In the focus of the investigation is the concept of femininity which is of great importance in constructing the inner form of the subgenre. It determines the type of plot development and key meaning of the plot situations connected with the essential traits of the text. Of interest is the interaction of the concepts of freedom, love and corporality in Dostoevsky's works and in the literature of the later period, which reveals itself vividly in Mayakovski's poem «*The Cloud in the Trousers*» and Nabokov's novel «*Lolita*».