
СПЕЦИФИКА ЛЮБОВНОЙ ИНТРИГИ В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

А.Б. Криницын

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Ленинские горы, д. 1, стр. 51, ГСП-1, Москва, Россия, 119991

В статье описываются особенности построения любовной интриги и ее роль в структуре сюжета романов «пятикнижия» как сложившейся поэтической системы.

Любовная интрига никогда не является единственной основой фабульной конструкции, но дополняет сюжет идеи, и их согласование всегда представляет для писателя значительную проблему.

Любовная интрига всегда драматична, до катастрофичности, но при этом герой или героиня одиноки в своем чувстве на протяжении большей части сюжетного времени, поэтому исключается развитие и психологического противостояния.

Любовная интрига дискретна: представляет собой не столько линию, сколько ряд кульминационных сцен, при этом подробно изображается лишь одна решающая сцена двух героев наедине, т.е. наличествует некое подобие вершинной композиции.

Строясь изначально на социально-бытовых мотивах — оппозиции блестящего и скандального браков, интрига в конечном счете не принимает социальных форм: она не ведет к браку или даже к совместной жизни героев, либо заканчиваясь разрывом, либо, в случае гармонического соединения персонажей, оставаясь за пределами пришедшего к финалу романного действия.

Ключевые слова: роман, Достоевский, любовная интрига, конфликт, драматизм

Несмотря на очевидную важность заявленной темы и многочисленные спекуляции по ее поводу (см. в том числе известную работу З. Фрейда [9]), с чисто научной точки зрения, в аспекте романной поэтики она до сих пор не получила должной разработки. В основном тема любви интересовала исследователей в своем метафизическом, философском и богословском смысле [3—8]. Мы попытаемся описать особенности построения любовной интриги и ее роль в структуре сюжета романов «пятикнижия» как сложившейся поэтической системы.

Событийная фабула послекаторжных романов складывается из нескольких составляющих: самореализации идеи и героя-идеолога, злободневного социально-политического памфлета и собственно романтической (любовной) интриги. В «Униженных и оскорбленных», «Игроке», «Идиоте», «Подростке» любовная линия выходит по значимости на первое место. Но в любом случае любовная интрига никогда не является единственной и главной основой фабульной конструкции.

М. де Вогюэ одним из первых достаточно точно отметил крайнюю специфичность изображаемого Достоевским любовного чувства: «Замечу мимоходом, что нашему романисту ни разу не удалось изобразить любовь, освобожденную от всех этих тонкостей («Я не тебе поклонился, я всему человеческому страданию по-

клонился”), простое и естественное влечение двух сердец друг к другу. Ему известны крайности: или такое чисто духовное состояние “сострадания” к несчастному существу, преданность, лишенная желаний; или скотская страсть зверя, сопровождаемая извращением природы. Изображаемые им влюбленные сотворены не из плоти и крови, а из слез и нервов... Я предлагаю найти во всех его сочинениях хотя одну строчку, возбуждающую чувственность, в которой женщина появилась бы как искусительница... Взамен этого, и совершенно за пределами безукоризненно непорочных сцен любви, внимательный читатель найдет в каждом романе две или три страницы, в которых внезапно пробивается то, что Сент-Бев назвал бы “une pointe de sadisme”» (1) [2. С. 48—49].

Сам Достоевский определял специфику любовного чувства в романе «Идиот» следующим образом:

В романе *три* любви:

Страстно-непосредственная любовь — Рогожин.

Любовь из тщеславия — Ганя.

Любовь христианская — Князь [1. Т. 9. С. 220].

Данные типы чувства легко могут быть найдены и в остальных романах «пятикнижия», поэтому данная характеристика является универсальной. «Страстно-непосредственная любовь» называется на страницах романов просто как «страсть», а в «Братьях Карамазовых» приобретает такие наименования, как «безудерж» и «сила низости карамазовской». «Любовь из тщеславия» часто характеризуется как «надрыв».

Общим для всех типов становится непосредственность и неререфлексируемость чувства: его перипетии не раскрываются во внутренних монологах и психологических экскурсах: они являются прежде всего фактором и стимулом внешнего сюжетного действия.

Основная специфика протекания любовной интриги состоит в том, что *никогда не показывается развитие отношений героев*. И сами они рассчитывают свое чувство на один поступок, одно «мгновение».

Некогда ранняя повесть Достоевского «Белые ночи» завершалась словами: «Целая минута блаженства! Неужели этого мало даже и на всю жизнь человеческую?» [1. Т. 2. С. 141]. Одного любовного объяснения с Настенькой уже хватило Мечтателю, чтобы быть счастливым во всем последующем одиночестве. Это подтверждает и эпиграф к повести: «Иль был он создан для того, / Чтобы хотя мгновенье В соседстве сердца твоего?» [1. Т. 2. С. 102].

Показательно, что тот же самый образ применяет к себе Лиза Тушина в «Бесах»: «Обожглась на свечке и больше ничего» [1. Т. 10. С. 401]. «Я прожила мой час на свете и довольна». Интересно, что так мыслят *оба* героя:

— Неужели вчера вы не знали, что я сегодня от вас уйду, знали или нет? Не лгите, знали или нет?

— Знал... — тихо вымолвил он.

— Ну так чего же вам: знали и оставили «мгновение» за собой. Какие же тут счеты? [1. Т. 10. С. 400].

Рассчитывает свою жизнь на несколько часов Митя, желая увидеть Грушеньку перед самоубийством: «Она теперь с *ним*, ну вот и поглужу, как она теперь с ним, со своим прежним милым, и только этого мне и надо». И никогда еще не подымалось из груди его столько любви к этой роковой в судьбе его женщине, столько нового, неиспытанного им еще никогда чувства, чувства неожиданного даже для него самого, чувства нежного до моления, до исчезновения пред ней. «И исчезну!» проговорил он вдруг в припадке какого-то истерического восторга» [1. Т. 14. С. 370].

Об одной только ночи «втроем» грезит обезумевший Рогожин, убивший Настасью Филипповну. На вопрос князя, как он собирается жить дальше, он может ответить только:

— Ночь мы здесь заночуем, вместе. Постели, окромя той, тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут, у занавески, рядом и постелю, и тебе и мне, так чтобы вместе... Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя... [1. Т. 8. С. 504].

Началом интриги становится *мгновенная* страсть — с первого взгляда. «Я тогда... через Невский перебежал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и прожгло», — вспоминает Рогожин о своей первой встрече с Настасьей Филипповной [1. Т. 8. С. 11]. Так же стремительно привязываются и Свидригайлов к Дуне («Я очень хорошо понял, с *первого взгляда*, что тут дело плохо, и... решил было и глаз не подымать на нее» [1. Т. 6. С. 364]), и Дмитрий к Грушеньке («Пошел я бить ее, да у ней и остался. Грянула гроза, ударила чума, заразился и заражен доселе, и знаю, что уж все кончено, что ничего другого и никогда не будет» [1. Т. 14. С. 109]) Фантастическое, загадочное чувство испытывает Мышкин при первом же взгляде на портрет Настасьи Филипповны, («еще утром, на портрете, не мог его вынести...» [1. Т. 8. С. 484]), после чего он до конца своего сознательного бытия не может «лица Настасьи Филипповны выносить».

Если чувства героев меняются по ходу действия, то происходит это так же резко, в одно *мгновение*. Примерами могут послужить неожиданное расположение Грушеньки к Мите в Мокром или же внезапная, горячая любовь Раскольников к Соне в эпилоге («Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам» [1. Т. 6. С. 421]). До этого Родион был нимало не привязан к героине как к женщине, и их встречи могли считаться любовной линией лишь номинально.

Постепенная эволюция отношений, даже если она предполагается в романе (например, взаимоотношения Мышкина к Настасье Филипповне в Москве) — не изображается воочию и упоминается вскользь. Основные перипетии любовной линии опускаются и пересказываются вкратце *post factum*; развернуто изображается лишь одна (!) сцена общения влюбленных. Получается, что вся история предшествующих отношений требуется лишь для приуготовления и объяснения данной сцены.. Помимо нее они могут встречаться на людях, в рамках «массовых сцен», но не вступают в прямой диалог и не выдают сути своих отношений, чем донельзя интригуют свидетелей. Лишь со слов Мышкина мы узнаем о долгих метаниях Настасьи Филипповны от него к Рогожину в течение нескольких ме-

сцены. Встреча героя и героини наедине показывается лишь один раз — ночью, в павловском парке, когда Настасья Филипповна неожиданно застаёт князя одного и бросается перед ним на колени... Вся сцена длится несколько мгновений («— Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду... В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!» [1. Т. 8. С. 382]) и оставляет еще больше загадок: читатель не знает, что и как «приказывал» ей князь. В «сцене четырех» Мышкин и Настасья Филипповна не обмениваются ни словом, т.е. развитие интриги происходит помимо и вопреки участию героя. Об отношениях Мышкина и Настасьи Филипповны перед их предполагаемой свадьбой также сказано лишь вскользь, в пределах одной фразы, и даже из-под венца она сбегает до того, как ей следовало встретиться с князем.

Точно так же исчерпывается одной сценой изображение любовной линии Ставрогина и Лизы, Свидригайлова и Дуни, Шатова и его жены. (Несколько подробнее изображены лишь взаимоотношения Мышкина и Аглаи: кроме ряда массовых сцен, дана одна развернутая сцена (свидание на скамейке) и два коротких разговора наедине. Однако любовная линия получается крайне специфическая и едва заслуживает подобного наименования: Мышкин ведет себя пассивно, желая лишь любоваться Аглаей, как ребенком, а сама Аглая не может до конца понять, чего же она хочет от отношений с князем, считая его то желанным, то невозможным женихом, то предлагает ему совместное бегство из дому, то проклинает его как куртизана Настасьи Филипповны.

Наконец, даже эта единственная, ключевая сцена любовной линии может быть передана самим героем в *составе предыстории*, как, например, сцена прихода Катерины Ивановны к Мите, сцена побоев и примирения Рогожина и Настасьи Филипповны.

Единственная изображенная драматическая сцена не развивает, а скорее подытоживает отношения героев, оказываясь одной из последних, ведущих к трагической развязке. Это либо сцена разрыва, либо «отложенного разрыва» — стремительного сближения, на самом деле ведущего к катастрофе, уже, так сказать «чреватого» им. Счастливое единение героев (Шатов и Марья Шатова, Митя и Грушенька, Раскольников и Соня, Алеша и Лиза Хохлакова) всегда происходит спонтанно и длится не более одной сцены, после чего либо жестоко разрушается, либо естественно ограничивается финалом романа («Преступление и наказание»). Зато напряженность конфликтной любви-ненависти занимает все сюжетное пространство произведений. В случае Мити и Грушеньки их идиллия немедленно разрушается арестом Мити, в случае Шатовых — убийством. Очевидно, что краткое достижение гармонии, описанное в идиллически-сентиментальных тонах, использовалось Достоевским для большего мелодраматического контраста при его последующем снятии.

Любящие герои всегда страдают от безответности своего чувства. Односторонность чувства приводит к тому, что *отсутствует драма взаимоотношений*. Так, Настасья Филипповна не выбирает на самом деле между Мышкиным и Рогожиным: она заранее и долго готовится умереть от руки Рогожина, зная, что это неизбежно произойдет («потому и идет за меня, что за мной наверно нож ожидает»). Все ее метания обусловлены тем, что она оттягивает момент смерти. Но героиня

не заботится о том, чтобы удержать чувства к себе ни Мышкина, ни Рогожина: она не сомневается в них.

Заметим также, что половой акт (в тех редких случаях, когда до него доходит) в романах Достоевского всегда равнозначен смерти или влечет за собой смерть. Так, из двух случаев, когда Настасья Филипповна отдается Рогожину, первый (после именин) становится символическим убийством (сравнивается Птицыным с харакири), второй — реальным. Лиза, когда решила съездить к Ставрогину, «входя мертвецом отрекомендовалась» [1. Т. 10. С. 398] и действительно погибла на следующее утро.

Приход Грушеньки к Федору Павловичу также должен был закончиться смертью — либо Грушеньку убил бы Митя, либо Смердяков — Федора Павловича. Кстати, старый Карамазов погубил себя, когда открыл дверь Смердякову на условные знаки, хотя видел, что простучал их сам лакей. Таким образом, он умирает прямо по вине своего сладострастия, потеряв от него голову. «Таинственный гость» Зосимы Михаил убивает свою возлюбленную при виде ее раздетой в постели, т.е. также распалившись сладострастием. Сам он оказывается также обречен на смерть — он умирает от душевного потрясения при покаянии.

Единственный раз, когда Достоевский взялся изображать эротическую сцену — рассказ Ставрогина о его преступлении в изъятой главе «У Тихона», но там не шла речь ни о любви, ни даже о сладострастии (Ставрогин испытывает прежде всего отвращение): герой ставит целью испытать предельную низость падения и позора. Два случая насилия над девочками, фигурирующие в «пятикнижии» (Ставрогина и Свидригайлова): сначала ведут к смерти самих девочек — обе решают покончить с собой, а затем и к смерти растлителей.

Соблазнить Алешу для Грушеньки означает «проглотить» его. Та же метафора употребляется и Ракитиным по отношению к Мите: «Гм, гм! — промычал Ракитин смеясь, — зарезала братца Митеньку, да еще велит на всю жизнь свою помнить. Экое плотоядие!» [1. Т. 14. С. 324]. Поэтому важно, что Митя так и не берет Грушеньку — это дает ему и ей впоследствии шанс на жизнь и возрождение.

Характерен для «пятикнижия» психологический мотив отчаяния: отдаться «назло» кому-то, чтобы погубить себя окончательно (Лиза Тушина, Настасья Филипповна, Полина из «Игрока»). Желание «разрушить себя» высказывает и Лиза Хохлакова, когда предлагается Ивану Карамазову.

В «Кроткой» эта закономерность распространяется и на брак («Кроткая» — единственный пример изображения супружеских отношений в творчестве Достоевского). После того как героиня бросается к мужу с револьвером, он отлучает ее от постели, но она все-таки кончает с собой, когда герой желает от нее возобновления сожительства.

В «Бедных людях» фактически умирать едет Варенька в усадьбу Быкова. («Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там! Господин Быков будет все зайцев травить...» [1. Т. 1. С. 107]).

Смертью лютою казнит Достоевский всех блудников: Федора Павловича, Ставрогина, Свидригайлова (см. символику предсмертных снов Свидригайлова). Когда Свидригайлов отпускает Дуню, он дает ей жизнь, но сам тем не менее обречен из-за надругательства над глухонемой девочкой. Кстати, купец Скотобойников

(из рассказа Макара Долгорукова) прощен, потому что, хоть и погубил, подобно Ставрогину и Свидригайлову, одного из «малых сих», но не совершил блуда. Женившись на матери замученного им младенца, он хочет родить от нее нового ребенка, чтобы его Бог простил. Но новорожденный гибнет. Вновь ощутив над собой крыло смерти, Скотобойников уходит от жены странствовать, т.е. расторгает брак.

Точно так же запрограммирована на смерть «блудница» Настасья Филипповна. К смерти ведет грехопадение Мари в Швейцарии. Соня (постоянно помышляющая о самоубийстве) спасается жертвенной любовью к семье мачехи и Раскольникову. Между прочим, она, как и Грушенька, так ни разу и не показана в «грехе». Отметим, однако, что Раскольников убивает «вместо нее» ее двойника Лизавету, также блудницу, и Соня, выслушав его признание, воспроизводит невольно жест Лизаветы, защищающую руками голову от топора.

Таким образом, смысловая констелляция мотивов секса и смерти может быть самой различной: на сюжетном, символическом, психологическом планах, но она всегда сохраняется.

Функции героев в любовной интриге. Возможные женские амплуа в любовной интриге могут быть следующие:

- жертвенная покорность, вплоть до прощения преступления, с надеждой спасти павшего (Соня, Даша, Софья Долгорукая);
- война обид, любовь-ненависть;
- желание проглотить, отомстить;
- слепая озлобленность на мир.

Героине, которой была предпослана одна сюжетная роль, может быть затем уготована другая — не только на подготовительных стадиях, но и по ходу романного сюжета.

Четко выделяются и устойчивые модусы поведения героя по отношению к героине:

- жертвенная покорность, вплоть до предупредительного отказа от возлюбленной в пользу счастливого соперника (с готовностью носить к нему любовные записки), ограничиваясь при этом ролью преданного друга и конфидента (Иван Петрович, Мышкин, Алеша, Маврикий Николаевич);
- «война» с inferнальной красавицей (на равных), выливающаяся в любовь-ненависть (Митя, Иван, Рогожин, Версилов, Ставрогин с Лизой Тушиной, Свидригайлов с Дуней);
- «приручение» униженного и несчастного создания, с «возвышением» до себя (так Раскольников намеренно Соню сажает рядом с матерью и сестрой, подобные отношения пытаются создать Подпольный человек, Лужин, Ростовщик из «Кроткой», Ставрогин с Хромоножкой и Дашей);
- надругательство над беззащитной, часто ведущее к ее смерти или самоубийству (Ставрогин Матрешей, Свидригайлов с девочками-жертвами);
- истинная, спасающая любовь (Митя и Грушенька в Мокром, Раскольников и Соня в эпилоге, Шатов и его жена роковой ночью), которая, однако, показывается лишь на миг перед разлукой или перед концом романа.

Таким образом, отношения героя и героини по большей части строятся как отношения агрессора и жертвы. Герой или героиня либо обрекают себя на бесконечные унижения (ношение записок соперникам, нарочитые насмешки и оскорбления, выполнения требования устраниваться — навсегда или на неопределенное время, для героев предполагается также готовность на преступление или самоубийство), либо сами берут на себя роль агрессоров-мстителей. Так или иначе главную роль в отношениях часто играет психологическое подавление, более редко — поединок на равных любви-ненависти, еще более редко — истинная любовь, которая тут же обрывается.

К примеру, Лиза Тушина подвергает всяческим нарочитым унижениям Маврикия Николаевича (вплоть до того, что заставляет его стать на колени перед юродивым), а Ставрогин — Дашу (прогоняет ее от себя до того момента, когда вновь понадобится), в то время как между самими Лизой и Ставровиным долго происходит поединок на равных, пока наконец Лиза не наносит окончательный удар Ставровину тем, что отдается герою, с тем чтобы унижить его, «растоптать» последующим немедленным уходом, доказав ему ценой своей гибели, что он мертв и не способен любить.

Совместить и увязать романическую интригу с остальными элементами сюжетного действия в единое целое всегда составляло для Достоевского значительную проблему, ибо герои общественно-политического плана не могли быть полноценными участниками любовной линии в силу своей комичности (Степан Трофимович Верховенский яркий тому пример), а герои-идеологи по своей психологической установке настолько поглощены идеей, что им «не до любви». Остаются «страстные» герои (Свидригайлов, Рогожин, Версиков, Дмитрий Карамазов), но ими одними нельзя обойтись даже при построении простейшего любовного треугольника. Поэтому Достоевский идет на ряд приемов:

— к герою-идеологу испытывает неодолимую страсть возлюбленная (Лиза/Хромоножка/Даша к Ставровину, Соня к Раскольникову, Настасья Филипповна/Аглая к Мышкину, Катерина Ивановна к Ивану);

— любовная линия на большей части своей протяженности опускается в предысторию (как в случае с Мышкиным, Ставровиным, Версиковым);

— она поддерживается необузданным чувством «страстного» героя (Рогожина, Дмитрия), соперником которого в любовном треугольнике — чисто внешне — становится идейный герой (Мышкин, Иван), благодаря чему он формально включается в интригу.

При детальном рассмотрении в «Преступлении и наказании» любовный треугольник Свидригайлов — Лужин — Дуня оказывается весьма условным, ибо на деле герои не являются соперниками (Дуня не испытывает никаких симпатий к обоим). В «Идиоте», при всей важности любовной интриги, она никак не мотивирована логически, поскольку центральный образ — князь Мышкин — лишен чувственной страстности и даже «по прирожденной болезни даже совсем женщины не знает» и не может жениться, о чем он сам два раза заявляет в начале романа. Поэтому Достоевский прибегает к фантастическому мотиву замороженности, «пронзенности навечно» князя красотой Настасьи Филипповны, даже когда он

не может более ее любить. В «Бесах» же напряженная и сложная с виду любовная линия фактически парализуется пассивностью Ставрогина. В «Подростке» ради синтеза идейного содержания с романной интригой была предпринята попытка совместить в образе Версилова тип «страстного» героя и героя-идеолога, в результате чего идейная составляющая романа оказалась ослаблена и почти поглощена «светской». В «Бесах» та же попытка привела к противоположному результату: Ставрогин сохраняет функцию центра притяжения страстей, однако уже «изжил» все свои идеи. Правда, активную роль в любовной интриге он при этом играть все равно не стал — отсюда ощутимая недоговоренность образа.

Из романа в роман переходят следующие устойчивые сюжетные мотивы.

1. Великодушная уступка «всепрощающим» героем возлюбленной своему сопернику. Без этого сюжетного хода не обходится практически ни один роман Достоевского, начиная с «Бедных людей», где Макар Долгорукий безропотно хлопчет при устройении свадьбы Вареньки с Быковым. В «Селе Степенчикове» дядюшка Ростанев намеревается выдать горячо любимую им Настеньку за своего племянника Сергея. Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных» смиряется с уходом Наташи к Алеше Валковскому и принимает роль бескорыстного конфиденанта. Мистер Астлей отправляется по поручению Полины отыскивать ее возлюбленного Алексея («Игрок»). В «Идиоте» Мышкин препоручает Настасью Филипповну Рогожину (2), а в «Братьях Карамазовых» Алеша соглашается носить любовные письма Лизы Хохлаковой брату Ивану (3) («— Шестнадцати лет еще нет, кажется, и уж предлагается! — презрительно проговорил [Иван], опять зашагав по улице» [1. Т. 15. С. 38]). В «Подростке» Макар Долгорукий отдает жену Софью Версилу и усыновляет их ребенка (Аркадия), при этом сохраняет с обоими доверительные отношения. Наконец, в «Бесах» Маврикий Николаевич сам приходит к Ставрогину, чтобы «уступить» ему Лизу Тушину. Еще более изощренный вариант этого мотива обретается в «женском» исполнении: вначале в «Униженных и оскорбленных», где Наташа безропотно отдает Алешу сопернице Кате (и героини плачут друг у друга в объятиях!), а затем в «Идиоте», когда Настасья Филипповна пишет проникновенные письма Аглае, «отдавая» ей князя. Однако вскоре обнаруживается, что такое самоотречение ей было не по силам: при очной встрече героини оказываются непримиримыми врагами. Фраза «Женщина поняла женщину» [1. Т. 8. С. 470] свидетельствует о том, что Достоевский разуверился в возможности «райской примирения» двух соперниц, которое он столь по-шиллеровски инсценировал в раннем романе.

2. Аналогично предыдущему мотиву также прощение изменившей жены/возлюбленной. Именно так поступает Шатов, когда к нему возвращается Marie, беременная от Ставрогина, а также Маврикий Николаевич, принимающий невесту, проводшую все с тем же Ставрогиным ночь; Дмитрий восторженно прощает Грушеньку, сбежавшую от него с поляком. Отметим, что этот поступок не тождествен добровольному отказу от возлюбленной и не обязательно совершается «всепрощающим» героем. А многократные «прощения» Рогожиным Настасьи Филипповны после бегства ее к Мышкину в конце концов заканчиваются смертельным припадком ревности. Возможно прощение вернувшегося и женщиной, как в случае Наташи Ихменевой и Дарьи Шатовой.

3. Мотив «добровольно-принудительного» согласия, вымученной готовности к ненавистному браку. Один из основных мотивов для «семейного романа», также берущий начало в «Бедных людях», где Варенька от безысходности соглашается на брак с ненавистным Быковым. Именно с такими чувствами Дуня соглашается на брак с Лужиным, Катерина Ивановна — с Мармеладовым, Свидригайлов — с Марфой Петровной, Степан Трофимович — с Дашей, Ганя — с Настасьей Филипповной, а сама Настасья Филипповна — с Рогожиным, Катерина Ахмакова — с Бьорингом (в последнем случае это странное решение психологически крайне слабо мотивировано). Принуждает сама себя к браку с Митей Катерина Ивановна, Зинаида Москалева, по настоянию матери и из любви к Васе, — к браку со старым князем («Дядюшкин сон»). Как оригинальный вариант — неожиданная прихоть Ставрогина жениться на Хромоножке из «идеи искалечить как-нибудь жизнь, но только как можно противнее» [1. Т. 11. С. 20]. Внутри данного мотива отдельно выделяется модель «фиктивного брака» как *женитьбы «на чужих грехах»* — чаще всего как намеченная сюжетная возможность: попытка Тоцкого выдать замуж Настасью Филипповну за Ганю, намерение Варвары Петровны женить Степана Трофимовича на Дарье Шатовой, согласие Макара Долгорукого быть номинальным отцом Аркадия.

4. Сцена разрыва с возлюбленной со скандалом — звучит весьма банально, с учетом общего количества скандалов как перманентного элемента романного действия. Однако без данного сюжетного элемента действительно не обходится практически ни одна любовная линия. Достаточно вспомнить расставания Ставрогина с Лизой и Хромоножкой, а также все сцены с Настасьей Филипповной; а также с Катериной Ивановной Верховцевой из «Братьев Карамазовых».

5. Сцена свидания двух соперниц. Вдохновленный шиллеровскими сценами встреч леди Мильфорд и Луизы («Коварство и любовь») и королевы Елизаветы с Марией Стюарт («Мария Стюарт»), Достоевский создал несколько аналогичных сцен. По аналогии со сценой в «Марии Стюарт» у Достоевского при встрече соперниц обязательно присутствует как «яблоко раздора» «обоюдный» возлюбленный, которому неизменно достается пассивная роль. В самой первой из подобных встреч — свидании Наташи и Кати в «Униженных и оскорбленных» — две соперницы мирятся и признаются друг другу в любви. В самом «пятикнижии» это словесный поединок между Настасьей Филипповной и Аглаей («сцена четырех»), «допрос» Варварой Петровной книгоноши Агафьи Матвеевны (комический вариант сцены) и, наконец, две встречи Катерины Ивановны и Грушеньки.

6. Типическим сюжетным элементом является сцена тайного свидания, невозможного в глазах общества (встреча в Павловске ночью Настасьи Филипповны и князя, неожиданный ночной приход Ставрогина к Хромоножке и Лизы к Ставрогину, тайный приход Катерины Ивановны к Мите за деньгами для отца, тайная встреча Версилова и Ахмаковой).

7. Также, хотя и гораздо реже, встречаются сцены примирения (Дмитрия с Грушенькой, Алеши с Лизой Хохлаковой, Шатова с женой, Раскольников с Соней).

Как нетрудно заметить, большинство из перечисленных мотивов прежде всего сценичны и рассчитаны на одно эффектное драматическое явление.

Существуют и устойчивые типы героинь, обуславливающие повторяемость сюжетных структур. Для любовных линий наиболее важны следующие два из них.

Первый тип — «роковая красавица», персонаж, появляющийся у Достоевского начиная с «Игрока» и далее во всем «пятикнижии». Потрясающая, «загадочная» красота ее неодолимо приковывает к ней сразу нескольких главных героев, благодаря чему «запускается» ход интриги. Эта красота, могущая «мир перевернуть», существует как бы отдельно от личности героини (могущей даже оказаться ее недостойной). Возможны две вариации характера: капризно-непредсказуемый, с надрывом вины или обиды: это Полина, Настасья Филипповна, Аглая, Лиза Тушина. Для них красота оказывается скорее крестом и бременем, не принося никакого счастья. В другом случае красавица наделена гармоничностью натуры и благородством, как в случае Дуни Раскольниковой и Катерины Ахмаковой. Случай Грушеньки уникален неожиданной эволюцией от первого варианта ко второму. Отметим также, что красота героинь варьируется по силе воздействия и символической значимости: если у Настасьи Филипповны она мистична и создает сюжет на мифологическом уровне, то у Аглаи она является лишь «загадочной» и в итоге функционально активизируется только в рамках «семейного романа». Лизавета Тушина и Катерина Ахмакова по сущности своей являются вполне ординарными светскими дамами, хотя любовь к герою-идеологу и поднимает их на какое-то время над средой. Красавица — всеобщий центр притяжения на литературно-романическом сюжетном уровне, и помимо центральных персонажей, к ним устремлены персонажи второго ряда и эпизодические, так что схематически они представляются в центре концентрических кругов. К примеру, с Настасьей Филипповной, кроме Мышкина и Рогожина, связаны любовной интригой также Тоцкий, Ганя и генерал Епанчин, с Аглаей, помимо Мышкина и Гани, — Радомский и Ипполит, с Лизой Тушиной, кроме Ставрогина, — Маврикий Николаевич и Лебядкин и т.д.

Второй тип — смиренной страдальицы, вызывающей бесконечную жалость. Таковы Соня Мармеладова, Хромоножка, Софья Долгорукова. Эти женщины, наоборот, не лишены яркой внешности, зато им присущи духовная глубина и религиозность. К ним влечет главного героя некий высший долг и предназначение судьбы.

Если «красавицы» связаны с любовью как «страстью» или «надрывом», то «страдальицы» — с христианской. Однако полной антитетичности между двумя этими типами нет: красавицы в определенных сценах могут уподобляться страдальицам: Так, Настасья Филипповна (лицо которой уже на портрете представлено скорбным) при сопоставлении ее с Аглаей оказывается неизмеримо духовно сильнее, а при ее безумном порыве князь укоряет Аглаю восклицанием, которое и решило всеобщую судьбу: «Он только видел пред собой отчаянное, безумное лицо, от которого, как проговорился он раз Аглае, у него “пронзено навсегда сердце”... Он не мог более вынести и с мольбой и упреком обратился к Аглае, указывая на Настасью Филипповну: — Разве это возможно! Ведь она... такая несчастная!» [1. Т. 8. С. 473—475].

Своеобразен также случай Лизы Тушиной. Когда в финале она унижена и страдает, становится понятно, зачем ей весь роман сопутствовал мотив хромоты:

в смерти Лиза уподобляется Хромоножке, погибая на месте ее убийства (подобно тому, как сходят с ума Мышкин и Рогожин у трупа Настасьи Филипповны, или тому, как умирают в одну ночь Кириллов и Шатов, причем Кириллов «расписывается» в смерти друга).

Отметим общую закономерность: чем больше углубляется философское содержание романа, тем меньше места занимает в нем любовная линия. Зато в подготовительных материалах к роману она всегда — главный предмет разработки.

Любовная линия начинает свое разворачивание в рамках «скандального» семейного романа — истории одной светской семьи. Обыгрываются, как правило, ситуации бесчестия и мезальянса, которые выстраиваются с помощью оппозиций героев: любовный треугольник у Достоевского строится на противопоставлении «блестящего» (богатого, перспективного) и «невозможного» (скандального, с подмоченной репутацией, бедного) женихов для героини:

«Блестящий» жених	Героиня	«Невозможный» жених
Лужин	Дуня	Свидригайлов
Ставрогин	Лиза Тушина	Лебядкин
Маврикий Николаевич	Лиза Тушина	Ставрогин
Мышкин	Настасья Филипповна	Рогожин
Мышкин	Аглая	Ганя
Евгений Павлович	Аглая	Мышкин
Иван	Катерина Ивановна	Дмитрий
 Дмитрий поляк 	Грушенька	 Поляк  Дмитрий

В других случаях в такой же оппозиции оказываются женские амплуа: красавица (безупречной репутации, высшего общества) соперничает с камелией/воспитанницей, гувернанткой, брак с которыми позорен и скандален. Зачастую причудливо сплетаются сразу несколько любовных треугольников, которые перетекают один в другой синхронно или последовательно, с постепенным сдвигом и трансформацией, а также сменой амплуа героев. Достоевский стремится соединить таким образом как можно большее число персонажей единой интригой, потому что это — единственный способ сохранить их систему целостной.

Так, в «Идиоте» сплетаются два любовных треугольника: Мышкин — Настасья Филипповна — Рогожин и Настасья Филипповна — Мышкин — Аглая.

Достоевский очень любит выстраивать в романе несколько альтернативных любовных треугольников — так, чтобы главный герой был задействован сразу в двух из них, но в разных функциях. Активно используется также «перекодирование» героя из одного амплуа в другое. Наиболее наглядно и стремительно происходит это в сцене в Мокром, когда меняются ролями Митя и «бывший» жених Грушеньки.

Интересную трансформацию совершает князь Мышкин: будучи вначале представлен как жених «невозможный» (даже для Настасьи Филипповны), затем он становится «респектабельным», а потом после припадка на званом вечере опять переходит в разряд *non grata* (для Аглаи) — позор публичного припадка усугубляется еще и тем, что у него почти не остается денег. И в качестве новой альтернативы ему выдвигается преуспевающий аристократ Евгений Павлович Радомский.

Однако образ последнего, в силу своей «пристойности», не получает резких характерных черт и идейного содержания, и потому выходит достаточно бледным, исчерпываясь чисто сюжетной функцией в явно избыточном усложнении интриги.

Реальное сюжетное наполнение приобретают как правило один-два любовных треугольника, в то время как остальные остаются слегка намеченными схемами. Часто любовные отношения обозначаются автором чисто формально, на словах, как, например, привязанность Лизы Хохлаковой к Ивану Карамазову. Она нужна для симметрии треугольников, чтобы Иван оказался соперником и Дмитрия, и Алеши. Любовные письма, в которых Лиза «предлагается» Ивану, становятся своеобразной аналогией тому, как Катерина Ивановна «за деньгами в сумерки хаживала» на квартиру к Дмитрию. Заодно развивается параллелизм «взрослого» и «детского» сюжетных планов. Но все данные соотношения Достоевский намечает в нескольких репликах диалога между Лизой, Алешей и Иваном и далее совершенно не развивает (Лиза вообще больше не появится на страницах романа). Получается, что интрига нужна не как живая материя романа, а «для протокола», по факту.

Точно так же в «Идиоте» условна интрига Вари Иволгиной для расположения Аглаи к Гане, в которой каким-то образом принимают участие Лебедев и Ипполит. Читателю трудно поверить в действенность этих ходов, тем более что кроме некоей суеты на заднем плане эта интрига ничего не дает. В этом случае также события не изображаются, а задаются схематически.

Подведем главные итоги.

Любовная интрига всегда драматична, до катастрофичности: ее счастливое разрешение тут же обрывается либо концом романа, либо смертью героя, либо новой катастрофой в его жизни.

Герой или героиня всегда одиноки в своем чувстве на протяжении большей части сюжетного времени, исключения допускаются лишь на одну сцену.

Интрига дискретна: представляет собой не столько линию, сколько ряд кульминационных сцен, при этом изображается лишь одна решающая сцена наедине, т.е. наличествует некое подобие вершинной композиции, с той особенностью, что героиня в промежутках исчезает из нашего поля зрения и из сосредоточия мыслей героя.

Строясь изначально на социально-бытовых мотивах (блестящего/скандального брака), интрига в конечном счете не принимает социальных форм: она не ведет к браку или даже к совместному сожителству.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Изошренный садизм (фр.).
- (2) Когда он приходит к нему домой и заявляет с порога: «— Парфен, я тебе не враг и мешать тебе ни в чем не намерен... Когда в Москве твоя свадьба шла, я тебе не мешал, ты знаешь... Если бы вы опять разошлись, то я был бы очень доволен; но расстраивать и разлаживать вас сам я не намерен. Будь же спокоен и не подозревай меня. Да и сам ты знаешь: был ли я когда-нибудь твоим *настоящим* соперником, даже и тогда, когда она ко мне убежала... Я тебя успокоить пришел, потому что и ты мне дорог. Я очень тебя люблю, Парфен. А теперь уйду и никогда не приду. Прощай» [1. Т. 8. С. 173].

- (3) «Вы в мужа не годитесь: я за вас выйду, и вдруг дам вам записку, чтобы снести тому, которого полюблю после вас, вы возьмете и непременно отнесете, да еще ответ принесете. И сорок лет вам придет, и вы все так же будете мои такие записки носить» [1. Т. 15. С. 21].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Достоевский Ф.М.* Полн. акад. собр.соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972—1990.
- [2] *Вогюэ, Мельхиор де.* Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский / изд. В.Н. Маракуева, М., 1867. 73 с.
- [3] *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии // О Достоевском: творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881—1831 гг. М.: Книга, 1990. С. 398—407.
- [4] *Давыдов Ю.Н.* Этика любви и метафизика своеволия: (Проблемы нравственной философии). М.: Мол. гвардия, 1989. 287 с.
- [5] *Карсавин Л.П.* Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском: творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881—1831 гг. М.: Книга, 1990. С. 264—277.
- [6] *Лурье В.М.* Догматика «религии любви»: Догматические представления позднего Достоевского // Христианство и русская литература / под ред. В. А. Котельникова; РАН. ИРЛИ. СПб.: Наука, 1996. Сб. 2. С. 290—309.
- [7] *Меерсон О.* Библиейский интертекст у Достоевского: Кошунство или богословие любви // Достоевский и мировая культура. Альманах М., 1999. № 12. С. 40—53.
- [8] *Тарасов Б.Н.* «Закон Я» и «закон любви»: (Нравственная философия Достоевского). М.: Знание, 1991. 64 с.
- [9] *Фрейд З.* Достоевский и отцеубийство // З. Фрейд Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 285—294.
- [10] *Шаулов С.С.* Об одной незамеченной автоцитате Ф.М. Достоевского («Роман в девяти письмах» и «Преступление и наказание») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Вып. № 3, 2009. С. 56—57.
- [11] *Cadot, Michel.* Les deux amours de Mychkine // Dostoievski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.

ON SPECIFICITY OF THE LOVESTORYLINE IN DOSTOYEVSKY'S NOVELS

A.B. Krinitsyn

Lomonosov Moscow State University
Leninskie Gory, 1, 51, GSP-1, Moscow, Russia, 119991

The article looks at novels from Dostoevsky's Pentateuch, focusing on peculiarities of love storyline and its role in the structure of the plot, which is considered as an established poetic system.

The love storyline can never be the only basis of a plot construction, but it adds to the ideological line and the harmonization (matching) of the two lines was always a problem to Dostoevsky.

The love storyline is always dramatic, even catastrophic, but since the characters' feelings are not reciprocal over most of the story time, the development of any psychological confrontation is ruled out.

The love story is discrete: it's not a continuous line, but a series of culmination episodes, in which only a decisive tête-à-tête scene between protagonists is given in detail.

Basing on social motives — an opposition of a glamorous-scandalous marriages — the love story line never assumes social forms: it results neither in marriage nor in cohabitation of the two characters. Characters either part or — in case of a harmonious, happy unit — its depiction always remains beyond the formal final of the plot.

Key words: novel, Dostoevsky, love storyline, conflict, dramatism

REFERENCES

- [1] Dostoevskij F.M. Poln. akad. sobr.soch. [The Complete Works]: in 30 v. L.: Nauka [«Science»], 1972—1990.
- [2] Vogué, Melhior de. *Sovremennye russkie pisateli. Tolstoj — Turgenev — Dostoevskij* [modern russian writer: Tolstoj — Turgenev — Dostoevsky] / izd. V.N. Marakueva [Marakuev ed.] — Moscow, 1867, 73 p.
- [3] Vysheslavcev B.P. Dostoevskij o ljubvi i bessmertii [Dostoevsky about love and immortality]. *O Dostoevskom: tvorcestvo F.M. Dostoevskogo v russkoj mysli 1881—1831 gg.* [About Dostoevsky: the Dostoevsky's works in the russian philosophy 1881—1831] — Moscow, «Kniga», [«Book» ed.] 1990, pp. 398—407.
- [4] Davydov Ju.N. *Etika ljubvi i metafizika svoevolija: (Problemy npravstvennoj filosofii)* [The ethics of love and the metaphysics of the willfulness: (the problems of the philosophy of morality)]. Moscow, Mol. Gvardija [the young guard], 1989, 287 p.
- [5] Karsavin L.P. Fedor Pavlovich Karamazov kak ideolog ljubvi [Fedor Pavlovich Karamazov as the ideolog of love]. *O Dostoevskom: tvorcestvo F.M. Dostoevskogo v russkoj mysli 1881—1831 gg.* [About Dostoevsky: the Dostoevsky's works in the russian philosophy 1881—1831] — Moscow, «Kniga», [«Book» ed.] 1990, pp. 264—277.
- [6] Lur'e V.M. Dogmatika «religii ljubvi»: Dogmaticheskie predstavlenija pozdnego Dostoevskogo [the dogmatics of religion of love] // *Hristianstvo i russkaja literature [Christianity and russian literature]* / Pod red. V. A. Kotel'nikova [ed. by V. A. Kotel'nikov]; RAN. IRLI. — Sankt-Peterburg, «Nauka» [«Science»], 1996. Vol. 2, pp. 290—309.
- [7] Meerson O. Biblejskij intertekst u Dostoevskogo: Koshhunstvo ili bogoslovie ljubvi [The biblical intertext by Dostoevsky: blasphemy or theology of love]. *Dostoevsky i mirovaja kul'tura, al'manah* [Dostoevsky and the world culture] — Moscow, 1999. no. 2, p. 40—53.
- [8] Tarasov B.N. «Zakon Ja» i «zakon ljubvi»: (Npravstvennaja filosofija Dostoevskogo): [Dostoevsky's philosophy of morality: «Low of ego» and «low of love»]. — Moscow, Znanie, 1991, 64 p.
- [9] Freud Z. Dostoevskij i otceubijstvo [Dostoevsky and parricide]. *Z. Freud Hudozhnik i fantazirovanie* [Artist and fantasizing] — Moscow, Respublika, 1995, pp. 285—294.
- [10] Shaulov S.S. Ob odnoj nezamechennoj avtocityte F.M. Dostoevskogo («Roman v devjati pis'mah» i «Prestuplenie i nakazanie») [About one of the unnoticed self-citation bei Dostoevsky («Novel in Nine Letters» and «Crime and Punishment»)]. *Gumanitarnye issledovanija v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, no. 3, 2009, pp. 56—57.
- [11] Cadot, Michel Les deux amours de Mychkine. *Dostoevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident.* — Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.