

СПЯЩАЯ / МЕРТВАЯ НЕВЕСТА И ПОДМЕННЫЙ ЖЕНИХ В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

В настоящей работе речь пойдет о наличии в поэтике Достоевского некоего устойчивого комплекса мотивов, связанного — генетически и типологически — с балладным сюжетом бюргеровой Леноры и одновременно — с фольклорной ситуацией подмены суженого. Итак, «сюжет Леноры», как мы его условно для краткости обозначим, относится, на наш взгляд, к числу парадигматических констант поэтики, не отмеченных пока должным вниманием исследователей. Между тем, как будет показано далее, эта константа проходит через все творчество Достоевского — от «Бедных людей» и до «Братьев Карамазовых».

Очевидно, излишне доказывать, что в творческом сознании Достоевского сюжет знаменитой баллады Бюргера ассоциировался с поэзией Жуковского. Напомним лишь, что своеобразный балладный триптих, созданный патриархом русского романтизма, реализует три вариации на заданную тему: «Людмила» (1808), «Светлана» (1812), «Ленора» (1831). При этом центральная часть триптиха — «Светлана» — представляет собой некий сюжетный «палиндром» по отношению к хронологически обрамляющим ее «створкам». Это баллада–перевертыш, в которой сюжет зеркально перевернут, и все дурное оказывается лишь сном героини, который, к счастью, не сбывается, а в финале звучит не погребальный, а свадебный звон колоколов. Кроме того, именно в «Светлане» впервые возникает мотив девичьего гадания, восходящий к русским фольклорным традициям, а не к западноевропейской балладе. На этом мы пока прервем исторический экскурс, — во избежание многочисленных соблазнов и отвлечений, неизбежно возникающих на извилистом пути осмысления литературного генезиса, — оговорив, однако, что к аспекту историко–культурной перспективы мы еще возвратимся.

Выделим основные структурные компоненты рассматриваемой константы. Это наличие таких персонажей, как спящая (или мертвая) невеста и подменный жених (часто оборотень или разбойник); это амбивалентность обрядов свадьбы–похорон; это хроногонный путь на тройке, ведущий в церковь (или в могилу) и, соответственно перечисленному, — это прием метонимических смещений / замещений / превращений на сюжетно–композиционном уровне. В творчестве Достоевского один из обозначенных компонентов может быть редуцирован или вообще представлен эллипсисом, но и редукция, и эллипсис оказываются, как мы убедимся, художественно значимыми. Попробуем про-

следить хотя бы в общих чертах функционирование «сюжета Леноры» от дебюта до финала.

Варенька Доброселова — первая из невест в художественном мире Достоевского, которая ждет своего суженого в классической балладной позе у окна, где ее и наблюдает известный нам визави, он же несостоявшийся жених. Вместо долгожданного балладного возлюбленного появляется г-н Быков, который, как жених Ленору, увозит невесту прямым путем в могилу. («Вы там умрете, вас там **в сыру землю** положат <...> вас там **в гроб** сведут» (1; 107). Так впервые возникает у Достоевского амбивалентность свадьбы / похорон, причем атрибуты свадебного наряда становятся мерилем жизни и смерти: «Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! Тут **речь идет о жизни человеческой**, а ведь она, маточка, тряпка — **фальбала**» и т.д. (1; 108). Здесь мы впервые встречаемся с вариантом финала Настасьи Филипповны, — пока в эмбриональной стадии.

По-иному этот же мотив звучит в «Хозяйке», где Катерина — подчеркнуто фольклорная невеста, а Мурин — злой оборотень и одновременно разбойник, который подменил, оттеснил романтического жениха Ордынова и согласен освободить героиню только ценой ее жизни. Отметим одну деталь, до настоящего времени, кажется, незамеченную исследователями, а именно: впервые встретив Катерину и Мурина в церкви, Ордынов не может забыть «эти **кроткие(!), тихие черты лица**, потрясенного таинственным умилением и ужасом, **облитого слезами...**» (1; 269). Запомнив эпитет «кроткие», обратимся к столь поразившему героя эпизоду молитвы: «...он взял ее за руку и повел к большому местному **образу богородицы** <...> Женщина упала **ниц** перед иконой. Старик взял конец **покрова**, висевшего у подножия иконы, и накрыл ее голову. **Глухое рыдание** раздалось в церкви» (1; 268). Добавим к этому «**большой старинный образ**» в доме Катерины (1; 272) — и мы получим первый набросок, с одной стороны, будущей *Кроткой* с ее прижатым к груди образом богородицы («**Образ богородицы** <...> домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая» (24; 8), а с другой — матери Алеши Карамазова, который запомнил ее «**пред образом на колених, рыдающую** <...> протягивающую его из объятий своих обеими руками **к образу как бы под покров богородице**» (14; 18). Отметим, что лицо у обеих героинь в момент молитвы «**исступленное, но прекрасное**». Кроме того, в «Хозяйке» впервые возникает разбойничий нож — деталь, которая станет сквозной в поэтике Достоевского.

После каторги Достоевский продолжает разрабатывать интересные нас мотивы. Например, «Дядюшкин сон» в этом ракурсе может быть рассмотрен как своеобразная пародия (скорее в тыняновском смысле) на сюжет Леноры: оба претендента на руку и сердце Зины поочередно уходят в мрак могилы, — сначала бедный Вася, потом старый князь, причем в случае с князем балладный мотив сновидчества пародийно переносится с невесты на жениха: именно он якобы видит

злополучный сон, что и вынесено в название, — а уже потом выясняется, что «сон» этот предварял смерть героя. Что же касается невесты, то ее последующее блестящее замужество явно иронически пародирует «хэппи энд» «Светланы»: все тревоги позади, свадьба состоялась, но жених в очередной раз подменный, — что, впрочем, для невесты уже не имеет существенного значения, ибо душа ее давно мертва...

В «Селе Степанчикове» вечную невесту Татьяну Ивановну смерть настигает внезапно и в символическом венке из белых роз: «...только что успела она нарядиться в свое бальное платье, а на голову надеть очаровательный веночек из белых роз, как вдруг почувствовала дурноту, села в кресло и умерла. В этом венке ее и похоронили» (3; 167), — всего лишь маленькая деталь, но она позволяет включить эту героиню «второго плана» в ряд спящих / мертвых невест Достоевского, делая ее образ более значимым, чем это могло бы показаться на первый взгляд.

В зрелом творчестве Достоевского мы встречаемся с многочисленными вариациями рассматриваемого сюжета. Так, в «Записках из подполья» красноречивый антигерой разворачивает перед Лизой живописную картину, где несостоявшаяся идиллия счастливого замужества мгновенно превращается в мрачную перспективу похорон проститутки; сначала: «...все удастся, Бог благословит, муж выйдет хороший, любит тебя, лелеет тебя <...> счастья—то, счастья—то сколько...» (5; 157), а затем: «Сунут тебя, издыхающую, в самый смрадный угол в подвале. — <...> Купят колоду, вынесут <...> **В могиле слякоть, мразь, снег мокрый <...> Засыплют поскорей мокрой синей глиной и уйдут в кабак...**» (5; 161).

В «Преступлении и наказании» в роли балладной героини, для которой предполагавшаяся свадьба едва не обернулась могилой, выступает Дуня Раскольников, которую поочередно зазывают в гроб два соискателя — Свидригайлов и Лужин. Дополнительные краски вносят в этот сюжет три «внесценические» невесты: умершая невеста Раскольникова, «девочка—невеста» Свидригайлова и девочка—утопленница из его же бреда; отчасти функция мертвой невесты метонимически переносится также на «по минутно беременную» Лизавету — крестовую сестру Сони. Для самой Сони, напротив, все страдания и страхи заканчиваются, как для Светланы Жуковского, счастливым соединением с суженым, по через каторгу длиной в семь лет, через страдания и муки.

В «Идиоте» Настасья Филипповна, которую оборотень—унырь Тоцкий «уступает» подставному жениху Ганечке и которая мечется между Мышкиным и Рогожиным, — то есть между фольклорным женихом—князем и фольклорным женихом—разбойником, рассказывает о том, как она в деревне мечтала об идеальном суженом, совершенно в духе балладной невесты: «Разве я сама о тебе не мечтала? <...> давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна—однихонька; думаешь—думаешь, бывало—то, мечтаешь—мечтаешь, — и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего...» (8; 144). Приме-

чательно, что Рогожин увозит ее именно на балладной тройке («Тройки ждут с колокольчиками!» — 8; 148). Ситуация дополнительно усложнена наличием другой невесты — Аглаи — и мотивом женского соперничества. Однако именно Настасья Филипповна, а не Аглая, предстает в финале как спящая (мертвая) невеста: «...у князя билось сердце так, что, казалось, слышно было в комнате, при **мертвом** молчании комнаты. Но он уже пригляделся, так что мог различать всю **постель**, на ней кто-то **спал**, совершенно неподвижным **сном** <...>. **Спавший** был закрыт с головой <...>. Кругом в беспорядке, **на постели**, в ногах, у самой **кровати** на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое **белое шелковое платье, цветы, ленты** <...> блистали снятые и разбросанные **бриллианты**. В ногах сбиты были в комок **какие-то кружева...**» (8; 503). Живописно разбросанные вокруг тела смятые атрибуты и детали подвенечного наряда (вспомним «фальбалу»!) призваны подчеркнуть мотив попанной девственности. Этой же задаче служат и «пол-ложки крови» на рубашке — деталь, о которой еще будет сказано.

В «Бесах» «князь»-жених Ставрогин, он же оборотень, вольно или невольно сводит в могилу и свою фольклорную суженую Хромоножку, и первую невесту города Лизу Тушину, и бывшую возлюбленную Марию Шатову; добровольно готова уйти с ним в изгнание невеста-сиделка Даша. Наиболее явственно звучат искомые мотивы в сюжетной линии Ставрогина и Хромоножки, к которой мы возвратимся несколько позже.

В «Подростке» воплощен весьма сложный многоугольник невест и женихов, причем в итоге происходит счастливое соединение балладного жениха (Версилова) с его изначальной суженой (Софьей), которая, в согласии с балладной же традицией, покорно и терпеливо ждет его возвращения много лет; функцию подменного жениха выполняет Макар Иванович. Однако отметим, что от свадебных колоколов Достоевский в финале воздерживается, и это чрезвычайно знаменательно именно с позиций рассматриваемой константы: перед нами не гробовой финал «Леноры»-«Людмилы», но и не «хэппи энд» «Светланы», а нечто иное — открытый финал с явным привкусом столь любимой Достоевским самопародии.

В «Кроткой» амбивалентность свадьбы / похорон намечена уже в первых строках: «Она теперь в зале на столе, составили два ломберных, а гроб будет завтра, **белый, белый гроденапль**, а впрочем, не про то...» (24; 6)¹. Интересно, что, как это было уже испробовано в «Дядюшкином

¹ Примечательно, что в недавней работе, вводящей «Кроткую» в театральномызыкальный контекст эпохи, Н. Г. Михновец упоминает, среди прочих источников, драму «Погоня за счастьем», где мотивы свадьбы и поминок переплетены с самого начала: «Обед к концу подходит... Не похож он на свадебный... Точно поминки какие-то...» (См.: Михновец Н. Г. «Кроткая»: литературный и музыкальный контекст // Достоевский. Материалы и исследования, СПб., 1996. Т. 13. С. 147).

сне», мотив *сна, чреватого смертью*, переносится с невесты на жениха (эпизод покушения Кроткой на притворяющегося спящим героем), а мотив несостоявшегося брака сливается, как в «Идиоте», с мотивом грубо поправленной девственности: «„Я думала, что вы меня оставите *так*“ <...> О, десятилетней девочки мысль! <...> И вдруг — я тут подхожу, муж, и мужу надо любви!» (24; 31–32); и затем: «он все кричал мне, что „с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку!“ (24; 33). Внутренняя переключка этой «горстки крови» с гибелью Настасьи Филипповны усилена последующей репликой: «Только одна эта „горстка крови“. *Десертная ложка то есть*» (24; 35). Сравним с рогожинским: «крови всего этак с *пол-ложки* столовой на рубашку вытекло; больше не было» (8; 505). В такой системе координат несостоявшаяся поездка в Булонь предстает как контекстуальный синоним балладной дороги к семейному дому, вместо которого невесту ждет могила.

Наконец, в «Карамазовых» по меньшей мере три претендентки на роль балладной невесты: Катерина Ивановна, Грушенька и «маленький бесенок» Лиза Хохлакова. В роли фольклорных женихов, попеременно оттесняя и подменяя друг друга, выступают три брата: Иван, Дмитрий и Алеша. При этом у Грушеньки имеется еще *подменный жених* — «полячок», о котором она восклицает, как Хромоножка о Ставрогине: «Да и не он это вовсе! <...> Тот был сокол, а этот селезень» (14; 388). Ср.: «...мой — ясный сокол и князь, а ты — сыч и купчишка <...> не он, думаю, не он» (10; 219). Между тем Грушенька, как и Соня Мармеладова, реализует балладный вариант, ориентированный скорее не на бюргеровскую «Ленору», а на «Светлану» Жуковского: все дурное развеется, как сон, и в итоге невеста соединится со своим суженым, — правда, для этого обеим героиням Достоевского придется пройти хронотопный путь в каторгу, — вспомним вещий сон Грушеньки с дорогой и колокольчиками в Мокром. Отметим, что амбивалентность обрядов свадьбы / похорон явственно слышна в эпизоде сна Алеши у тела умершего старца: «Брак... Что это... брак... — неслось, как вихрь, в уме Алешки <...> Нет, она не взяла ножа, не взяла ножа <...> ведь это брак, свадьба <...> И он здесь? Да ведь он во гробе <...> Гроба уж нет <...> Вселимся, — продолжает сухонький старичок, — пьем вино новое <...> Вот и жених и невеста...» (14; 326–327). Евангельская свадьба в Кане Галилейской соотносена здесь, как нам кажется, с балладными и фольклорными аллюзиями, о которых говорилось ранее, о чем свидетельствует, например, упоминание ножа. Более подробный анализ текста, к сожалению, отнял бы слишком много времени и места.

Как легко заметить, мы рассмотрели отнюдь не все тексты Достоевского, в которых можно обнаружить те или иные модификации «сюжета Леноры». Например, в «Униженных и оскорбленных» мотив женского соперничества (две невесты претендуют на сердце балладного жениха Алеши) сочетается с мотивом подменного соискателя, в роли которого выступает самоотверженный повествователь. В «Вечном муже» находим новый вариант: соперничество Вельчанинова с Трусоцким проис-

ходит из-за уже мертвой «Леноры».

Далее мы попытаемся, как и было обещано вначале, рассмотреть выявленную у Достоевского константу с позиций исторической поэтики, включив ее в историко-культурный контекст. Оговорим сразу, что предпринимаемое рассмотрение обречено на фрагментарность, ибо даже простой обзор огромной научно-критической литературы, посвященной более чем спорной проблеме прототипов баллады Бюргера, безмерно расширил бы рамки настоящего исследования; по этой причине мы ограничимся кратким упоминанием таких художественных текстов, как, скажем, «Старшая Эдда», где мертвый Хельги приходит на свидание к возлюбленной, или английской баллады «The Suffolk Miracle» из собрания Чайлда (F. G. Child) со сходным сюжетом; назовем также «Ромео и Джульетту» Шекспира, где явственно звучат мотивы амбивалентности сна / смерти и свадьбы / похорон; этот перечень может быть легко продолжен. Представляется очевидным, что мы имеем дело с определенным сюжетным архетипом, гораздо более древним, чем конец восемнадцатого века, когда гениальная в своем роде баллада Бюргера начала победное шествие по городам и весям Европы. Научная скрупулезность требует отметить, что современник Бюргера и единомышленник его по штюрмерству Гердер создал на основе датского фольклора балладу на сходную тему — «Дочь лесного царя», где невеста тоже ожидает своего суженого, но его повстречала на охоте и уколола в сердце лесная царевна, после чего события разворачиваются следующим образом:

Вот гости званные в дом идут,
С собой невесту они ведут.

И дева робко спросила их:
«О, где мой Олуф? Где мой жених?» <...>

Невеста сдернула шелк покрывал —
Под ними мертвый Олуф лежал.²

Баллада Гердера не стала столь популярной, как Бюргерова «Ленора», однако для рассматриваемой проблемы она представляет несомненный интерес, ибо в ней, наряду с отмеченными у Бюргера элементами (томящаяся в ожидании невеста, жених-мертвец, мгновенное превращение свадебного обряда в похоронный) присутствует inferнальная соперница, отнимающая суженого у влюбленной балладной девы, — мотив, различные модификации которого мы неоднократно наблюдали у Достоевского.

Обратившись к древнейшим пластам русской народной культуры, упомянем былички об упырях, мертвецах, вурдалаках и волшебные сказки о спящей / мертвой царевне, а также сюжеты, связанные с лесной разбойничьей свадьбой, фольклорно-этнографические обычаи девичьих

² Воздушный корабль: Литературные баллады. М., 1986. С. 20. (Перевод Л. Гинзбурга).

гаданий «на сон» и, наконец, отголоски инцестуальных мотивов, касающиеся, как правило, взаимоотношений братьев и сестры³. (Последний момент представляет для нас определенный интерес в связи с одним из ранних замыслов «Бесов», где, как известно, разрабатывался вариант прелюбодеяния Ставрогина с сестрой.)

Переходя к характеристике литературной судьбы Леноры в России девятнадцатого века, то есть в контексте «малого времени», непосредственно приближенного к Достоевскому, мы вынуждены констатировать, что изучен, собственно, лишь самый первый этап бытования этого сюжета, а именно: огромный резонанс, вызванный балладами–переложениями Жуковского; полемический выпад Катенина, создавшего в «Ольге» подчеркнуто сниженный, просторечный вариант той же баллады; последовавшая полемика Гнедича и Грибоедова; сложная эстетическая позиция Пушкина в возникшем споре — все это, как известно, было весьма обстоятельно осмыслено Ю.Н.Тыняновым⁴. Дальше — тишина. Но поскольку давно доказано, что в литературе ни жанры, ни сюжеты, ни мотивы не исчезают бесследно, то и баллада, прекратившая свое триумфальное романтическое шествие, развенчанная, осмеянная, избитая, тем не менее не умерла, а лишь затаилась, ушла в глубь литературного процесса, где растворилась в других жанрах и сюжетах, изменившись внешне почти до неузнаваемости, — что мы и наблюдаем в творчестве Достоевского. Однако между Достоевским и Жуковским, на хрестоматийном чтении которого он, как и все его сверстники, был воспитан, пролегла дистанция размером в целое поколение, во главе которого — Пушкин.

Демонстрируя полное отсутствие односторонности (которая, как учил Катенин, «есть пагуба мысли»), Пушкин представляет нам целый набор разнообразных вариаций на тему Леноры, причем откровенно ироническое обнажение, а порой и пародирование избитых присмов отнюдь не исключает философской их интерпретации. Уже в «Руслане» победитель–ученик не только задорно обыгрывает «Двенадцать спящих дев» побежденного учителя, но и использует такие значимые для нас балладные элементы, как сон невесты–Людмилы, подмена жениха, амбивалентность свадебного и похоронного пиров. Назовем также «Сказку о мертвой царевне», ориентированную главным образом на фольклорно–сказочные источники. Пушкинский «Жених» («Три дня купеческая дочь Наташа пропадала...») включает в рассматриваемый ряд фольклорно–разбойничьи мотивы, причем знаком разбойничьей сущности жениха служит нож — образная деталь, которая затем станет сквозной в русской литературе вообще и в творчестве Достоевского в частности. Отметим, что для пушкинского «жениха» в финале свадьба

³ См.: Путилов Б. Н. Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте. М., 1964.

⁴ См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, М., 1969. С. 36–48.

обернулась смертью. Разумеется, в этом ряду особое место занимает сон Татьяны Лариной, уже самым эпитафией отсылающий к «Светлане» и включающий в себя такие компоненты, как девичье гаданье, спящая невеста, лесная свадьба, подмена жениха разбойником и, наконец, «длинный нож» в руке Евгения, предваряющий смерть другого балладного жениха — Ленского⁵.

Пушкину принадлежат и едва ли не первые опыты воплощения рассматриваемого комплекса мотивов в прозаических жанрах. Это, в частности, его «Метель», где сквозь ироническую дымку, стилизующую текст под светскую повесть двадцатых годов, просвечивают все те же знакомые компоненты: спящая перед тайным венчанием юная дева⁶; кони, мчащие невесту к венчанью в дальней церквушке; подмена жениха и, наконец, знаменитое «Ай, не он, не он!», которое станет своеобразным рефреном в женских судьбах русской литературы. (У Достоевского это восклицание почти дословно повторят Настасья Филипповна, Хромоножка и Грушенька.)

Возвратимся, однако, к пушкинской «Метели», где дальнейший ход сюжета показывает, что для первого претендента на руку и сердце Марьи Гавриловны свадьба обернулась — таки похоронами (умер от ран, полученных под Бородином), да и сама она долго была «у края гроба». Впрочем, счастливый финал застаёт Бурмина у ног законной супруги, — Пушкин лукаво иронизирует над развязкой, превратившейся в литературный штамп, и вместе с тем — кто знает? — чуть-чуть закликает судьбу... В «Станционном смотрителе» на сюжет Леноры наложен сюжет блудного сына (дочери); при этом жених все так же умыкает юную балладную невесту (на лучших станционных лошадях), *дорога* уносит их *мимо церкви* и в конечном счете приводит героиню к *могильному холмику*, только не собственному, а отцовскому. К «Метели» и «Станционному смотрителю» непосредственно примыкает «Дубровский», где на сердце и руку героини претендуют два соискателя — разбойник и князь, однако привычные ролевые функции женихов полярно изменились: традиционный фольклорный жених-«князь» предстает старым и нелюбимым, а разбойник — благородным и желанным. Вместе с тем Пушкин отказывается от варианта лесной свадьбы в развязке, и дорога в церковь делает невесту законной супругой традиционного жениха, а не разбойника. Наконец, «Пиковая дама», тот самый «верх искусства

⁵ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 267–268. В связи с этим кругом наблюдений отметим замечание С. Г. Бочарова о том, что «Онегин во сне Татьяны, в окружении бесов и с „длинным ножом“ в руке — это пророчество о Ставрогине». — Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 18.

⁶ Кажется, впервые о поэтике сновидений пушкинских героев заговорил М. О. Гершензон в статье «Сны Пушкина» (см.: Пушкин. Сборник первый Пушкинской Комиссии Общества Российской Словесности. Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 77–96).

фантастического» (30, I; 192), который так приковывал к себе внимание Достоевского, на наш взгляд, содержит в редуцированном виде все те же знакомые черты, только еще более тонко пародированные. Лиза — очередная невеста, терпеливо ожидающая суженого у окошка, Германн — балладный жених, а старуха-графиня, подмигивающая из гроба — пародийный вариант inferнальной разлучницы (вспомним лесную царевну Гердера). Знаменательно, что метонимическую подмену «пиковая дама» совершает дважды: в игре подменяет собой другую карту, в жизни — оттесняет юную Лизу. В этом сюжетном рефрене видится некая историко-литературная аналогия: как и графиня, баллада — юная красавица конца восемнадцатого века, давно превратилась в дряхлую старуху, но свести с ума все еще может... Редуцированно отголоски Леноры звучат и в драматургии, — в частности, это касается сюжетной линии Марины Мнишек и *жениха-Самозванца* в «Годунове», к которому мы еще вернемся.

Почти одновременно с Пушкиным реализует в прозе интересующий нас сюжет и Гоголь, погрузив его в поэтику украинского фольклора. Так, в «Страшной мести» находим все те же знакомые черты: подмена суженого колдуном-оборотнем, спящая Катерина, чью душу терзает оборотень-колдун, инцест, к которому он ее пытается склонить. (Напомним кстати, что еще Андрей Белый в «Мастерстве Гоголя» отмечал воздействие «Страшной мести» на «Хозяйку» Достоевского.)⁷ Сходная игра параллелизмом похоронного и свадебного обрядов прочитывается и в сюжете «Вия». Но не только в романтических «Вечерах...» или в «Миргороде» можно обнаружить искомые черты: совершенно в ином, ироническом обличье предстают они, например, в «Ревизоре», где Хлестаков предстает в роли подменного жениха-самозванца и в какой-то момент становится объектом женского соперничества жены и дочери городничего. Еще одна гоголевская вариация на заданную тему — «Женитьба», где Агафья Тихоновна — все та же вечная невеста, обреченная тосковать в ожидании суженого, а все претенденты на ее руку — даже не просто подменные женихи («Ай, не он, не он!»), они как бы *лишь его отдельные части* (по принципу *pars pro toto*). И напрасно пытается она простодушно приставить нос одного к уху другого — целое, увы, из этих частей не складывается. Помимо всего, Гоголь гениально воплощает *обратность* традиционной ситуации тем, что в финале *окно*, в котором балладная невеста обычно видит *приближающегося жениха*, становится местом *бегства одного*.

В отличие от Гоголя Лермонтов в своих поэтических воплощениях сюжетной первоосновы выдвигает на передний план психологические мотивы мужского соперничества и ревности: жених либо похищает неверную невесту из-под венца, затем оборачиваясь мертвецом («Гость»),

⁷ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934, С. 288–290. [Еще раньше эту связь отметил А. Л. Бем; см.: Бем А. Л. К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского. Прага: «Уния», 1928. С. 27–32. — Ред.]

либо конь привозит его мертвым на собственную свадьбу, в то время как inferнальный соперник навевает невесте «сны золотые» («Демон»), либо же заклинает из гроба сохранять ему верность («Любовь мертвеца»). В драматургии Лермонтова мы видим Арбенина, который сводит Нину в могилу, а в прозе — вечного жениха Печорина, который уходит в небытие, предварительно сведя в могилу Бэлу и не сумев сделать счастливой ни Веру, ни Мери.

Таким образом, «два демона» Достоевского — Лермонтов и Гоголь — вслед за Пушкиным внесли существенную лепту как в демонизацию, так и в де-демонизацию сюжета Леноры, подготовив в значительной степени те художественные решения, к которым придет автор «Бесов». Мы не случайно упомянули этот роман, ибо именно на материале ночного свидания Ставрогина и Хромоножки мы попытаемся продемонстрировать полигенетичность реминисцентных пластов, связанных с сюжетом Леноры.

Прежде всего, в репликах и монологах героини Достоевского сопоставительный анализ текстов обнаруживает откровенные цитаты из Бюргера — Жуковского. В самом деле, как и балладные невесты, Марья Тимофеевна ждет своего суженого, тоскуя, страдая и ревнуя в одиночестве: «...одна-одинешенька! <...> Всегда-то, всегда, все эти пять лет <...> Молюсь я, бывало, молюсь и все думаю <...> Все в заговоре — неужто и он? Неужто и он изменил? <...> Жив ли он? <...> О господи! да я уж тем только была счастлива, все пять лет, что сокол мой где-то там, за горами, живет и летает, на солнце взирает» (10; 217–219). Сравним с героинями Бюргера–Жуковского.

Бюргер. «Ленора»:

Леноре снились смерть и кровь,
Проснулась в тяжком страхе...
О мать, о мать, Вильгельма нет,
Постыл, постыл мне божий свет...
Не помогли молитвы,
Он пал на поле битвы...
Но если в Венгрии, дитя,
Забыв страну родную,
От веры душу отвратя,
Он в жены взял другую...
Померкни, солнце, не свети,
Дай мне во тьму и скорбь уйти...⁸

Жуковский. «Людмила»:

Где ты, милый? Что с тобою?
С чужеземною красою,
Знать, в далекой стороне
Изменил, неверный, мне;

⁸ Воздушный корабль. С. 20–23. (Перевод В. Левика).

Иль безвременно могила
Светлый взор твой угасила?
Я ль, с надеждой и мольбой,
Пред иконою святой
Не точила слез ручьями?

Жуковский. «Светлана»:

Год промчался — вести нет;
Он ко мне не пишет;
Ах! а им лишь красен свет,
Им лишь сердце дышит...
Иль не вспомнишь обо мне?
Где, в какой ты стороне?
Где твоя обитель?
Я молюсь и слезы лью!

Жуковский. «Ленора»:

Где милый? Что с ним? Жив ли он?
И верен ли подруге?...
Но что, когда он сам забыл
Любви святое слово,
И прежней клятве изменил,
И связан клятвой новой?⁹

Как легко заметить, у Хромоножки не только тот же набор девичьих сомнений, опасений и молитв, что у балладных героинь но, соответственно, и та же лексика, тот же сказовый строй речи, ориентированный на фольклорные интонации, тот же насыщенный риторическими вопросами и восклицаниями синтаксис. Параллель со «Светланой» усилена полуночным гаданием «на сон», в котором задействованы те же атрибуты, что и у героини Жуковского:

Вот в светлице стол накрыт
Белой пеленою;
И на том столе стоит
Зеркало с свечою;
Два прибора на столе,
Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле
В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой:
Стукнет в двери милый твой.¹⁰

Выделив основные атрибуты гадания «на сон», запечатленные Жуковским с этнографической точностью, — *зеркало, свеча, стол, накрытый на два прибора, полночь*, — мы обнаруживаем все перечисленные детали и в эпизоде ночного свидания героев Достоевского: свеча стояла на подоконнике, «видимо, с целью служить маяком ожидаемому на се-

⁹ Жуковский В. А. Баллады, поэмы и сказки. М., 1982. С. 13–14, 24, 180–182.

¹⁰ Там же. С. 25.

годня позднему гостю»; *зеркальце* входило в перечень «необходимых вещей», разложенных Хромоножкой; *стол* был, как мы помним, довольно искусно накрыт Лебядкиным; наконец, знаменателен *полуночный час* свидания («три четверти первого»), которому предшествовал сон героини. (10; 206–214). На бюргеровско–жуковскую реминисценцию накладывается пушкинская, явственно ориентированная на гадание и сон Татьяны, с которой героиня Достоевского втайне соотносит себя. В образе Ставрогина, соответственно, контаминируются черты балладного оборотня–мертвеца (усиленные его странным, почти мистическим сном, который с ужасом наблюдала мать) и фольклорного разбойника с *ножом* — Онегина из сна Татьяны. При этом мотив подмены суженого формулируется дословной цитатой из пушкинской «Метели»: «не *он*, думаю, не *он*» (10; 219). Одновременно следует признать, что экстравагантный брак Бурмина носит явный отпечаток морального экспериментирования; тем самым этот герой может быть в определенной мере причислен к литературной родословной Ставрогина. В эпизоде свидания Ставрогина и Хромоножки есть, на наш взгляд, еще одна незамеченная пушкинская реминисценция, указанием на которую представляется следующая реплика Марьи Тимофеевны: «Слушайте вы: **читали вы про Гришку Отрепьева**, что на семи соборах был проклят?» (10; 217). В комментариях к академическому собранию сочинений Достоевского перечислен ряд возможных источников о самозванце, кроме пушкинской трагедии — пожалуй, главной книги в России «про Гришку Отрепьева». Между тем прямой вопрос, заданный героиней Достоевского, заставляет еще раз перечитать пушкинский текст, — в частности, сопоставляя свидание Ставрогина с Лебядкиной и свидание Самозванца с Мариной Мнишек. В самом деле, обе сцены построены на сходном мотиве *разоблачения самозванца*. («Гришка От–реп–ев а–на–фе–ма!» — 10; 219). Марина называет Самозванца «князь» и «царевич». Марья Тимофеевна, как мы помним, также многократно называет Ставрогина «князем», причем ориентация на фольклорный свадебный обряд, бесспорно присутствующая в этом обращении, ни в коей мере не исключает других, в том числе и пушкинских аллюзий.

Отметим также дословные совпадения, например: «Встань, бедный самозванец», — говорит Марина. «Встаньте <...> прочь, самозванец!» — вторит Марья Тимофеевна (Там же). Наконец, оба героя, выведенные из равновесия своими собеседницами, восклицают одно и то же слово: «Довольно». Продолжая сопоставление двух ночных свиданий, отметим, что в обоих случаях речь идет о предстоящем объявлении брака, причем оба «жениха» прямо предупреждают своих суженых о возможной перспективе совместной жизни отнюдь не в княжеских палатах. При этом образным аналогом пушкинского «в глухой степи, в землянке бедной» у Достоевского выступает «угрюмое место» в горах кантона Ури: «Хотите жить со мною всю жизнь, но только очень отсюда далеко? Это в горах, в Швейцарии, там есть одно место <...> место это угрюмое»

(10; 218); оно же — аналог могилы, в которую зовет балладную невесту подменный жених—мертвец:

«Где ж, скажи, твой тесный дом?» —
 «Там, в Литве, краю чужом:
 Хладен, тих, уединенный,
 Свежим дерном покровенный <...>
 Едем, едем, путь далек»¹¹.

Последующее объявление Ставрогина о браке и смерть обоих персонажей возвращают сюжет Леноры в его первоначальный бюргеровский вариант. Одновременно в демоническом обаянии Ставрогина угадываются знакомые печоринские черты, а в самой атмосфере ночного свидания — отзвуки гоголевской «Страшной мести». Оговоримся, что и это далеко не полный круг источников, присутствующих — более или менее редуцированно — в рассмотренном эпизоде; среди них такие, как, например, «Мельмот Скиталец» Метьюрина, чрезвычайно популярный в свое время.

Но поскольку наша задача — не исчерпать, а хотя бы пунктирно наметить судьбу Леноры, ограничимся пока вышперечисленным и попытаемся далее взглянуть на современную Достоевскому и последующую литературу под углом зрения данного сюжета. Внимательный взгляд обнаруживает, например, что все три толстовских романа содержат разные версии сюжета Леноры, причем с тремя вариантами развязки. Так, в «Войне и мире» Наташа Ростова едва не умчалась на тройке с подменным женихом Анатолом, между тем как подлинный ее жених, подобно герою пушкинской «Метели», скончался от ран, полученных под Бородином, да и сама она была тоже почти на краю могилы, — что, однако, не отменило ее последующего счастливого брака, как и в «Метели». Примечательно, что Пьер объясняется ей в любви исключительно в терминологии *подмены суженого*: «Если бы я был не я...». В «Анне Карениной», напротив, оба соперника в конечном счете оказываются подменными, ненастоящими сужеными — ибо Вронский, как и Каренин, неспособен обеспечить счастье Анны, о чем предупреждает вский сон. В итоге, дорога, уводящая героиню из дома, ведет мимо венчанья в церкви к смерти. В «Воскресении» опять новая ситуация: Нехлюдов, покинувший свою балладную невесту, в итоге возвращается к ней, чтобы от края могильной пропасти пройти вместе каторжный путь к воскресению и к церкви — сюжет «Светланы», перевоплощенный в ткань последнего романа девятнадцатого века...

Другой современник Достоевского, Чернышевский, тоже воплощает знакомую балладную схему, но в рамках своей системы координат: жених умыкает суженую из родительского дома («Миленький, ты меня выводишь из подвала!» etc); его невеста видит идеологически выдержанные сны; Лопухов и Кирсанов реализуют проблемы мужского со-

¹¹ Там же. С. 17.