

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



**Шумилина Надежда Владимировна**

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Е. П. РОСТОПЧИНОЙ и К. К. ПАВЛОВОЙ**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, доцент  
Поплавская Ирина Анатольевна

Томск – 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава первая. Рецепция творчества Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой в русской критике XIX – начала XX веков	
1.1 Основные особенности творчества Е. П. Ростопчиной в осмыслении отечественных критиков XIX – начала XX веков .....	29
1.2 Поэзия и проза К. К. Павловой в оценке русской критики XIX – начала XX веков .....	37
Глава вторая. Этапы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Е. П. Ростопчиной	
2.1 Особенности диалогического лиризма в раннем творчестве Е. П. Ростопчиной.....	50
2.2 Стихотворные циклы Е. П. Ростопчиной «Вдохновенья и мечты» и «Давно прошедшее» как переходный этап от поэзии к прозе .....	62
2.3 Поэтическая центрация в прозе Е. П. Ростопчиной .....	87
2.4 Особенности нарративной поэтики в «Неизвестном романе» и «Дневнике девушки» Е. П. Ростопчиной .....	109
Глава третья. Диалог поэзии и прозы в творчестве К. К. Павловой	
3.1 Прозаические тенденции как конструктивные элементы лирики К. К. Павловой .....	137
3.2 Очерк К. К. Павловой «Двойная жизнь» как прозиметрический текст .....	171
Заключение .....	193
Список использованной литературы.....	198
Приложение.....	218

## Введение

Проблема взаимодействия поэзии и прозы, выявление поэтической центрации в прозе и прозаического начала в поэтических произведениях, изучение поэтики прозиметрических текстов остается одной из ключевых в современном литературоведении.

В связи с этим **актуальность** предпринятого исследования обусловлена интересом отечественной и зарубежной науки о литературе к осмыслению конструктивного диалога поэзии и прозы как репрезентативного момента в истории русской литературы 1830-1850-х гг. Данный период – время интенсивного развития как прозы, так и поэзии, появления новых синтетических образований и жанровых форм, объединяющих в себе содержательные и формальные признаки обоих типов художественного мышления и речевой организации.

Проблема взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе начала изучаться еще в конце XVIII – первой трети XIX вв. и не утратила своей актуальности до сих пор. Исследования того времени касались, в основном, определения поэзии и прозы, их характерных особенностей, которые рассматривались в контексте становления отечественной литературы, ее теории и истории<sup>1</sup>.

В XX-XXI вв. осмысление эстетики поэзии и прозы, их плодотворной динамики и типов взаимодействия получило отражение в целом ряде работ отечественных и зарубежных исследователей. Так, В. М. Жирмунский выделил важнейшую закономерность для оппозиции «поэзия-проза», которую О. В. Шалыгина определяет как «композиционный телеологизм»<sup>2</sup>. Смысл его в том, что чем определеннее подчеркнут композиционный

---

<sup>1</sup> См. об этом: Подшивалов В. С. Сокращенный курс русского слога. М., 1796; Рижский И. С. Опыт риторики. СПб., 1796; Рижский И. С. Наука стихотворства. СПб., 1811; Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М., 1822; Галич А. И. Опыт науки изящного. СПб., 1825; Галич А. И. Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений. СПб., 1830; Кошанский Н. Ф. Общая риторика. СПб., 1830; Греч Н. И. Учебная книга русской словесности: В 4 ч. СПб., 1830; Глаголев А. Г. Умозрительные и опытные основания словесности: В 4 ч. СПб., 1834; Давыдов И. И. Чтения о словесности: В 4 ч. М., 1837-1838; Георгиевский П. Е. Руководство к изучению русской словесности: В 4 ч. СПб., 1836; Плаксин В. Т. Учебный курс словесности: В 2 ч. СПб., 1843 и др.

<sup>2</sup> Шалыгина О. В. Проблема композиции поэтической прозы: А. П. Чехов, А. Белый, Б. Л. Пастернак. М.: Образование-3000, 2000. С. 59.

элемент, чем больше его влияние на словесный материал, внешнюю звуковую форму, тем менее значима роль тематического элемента, тем отчетливее ощущается формальная организация всего произведения. Таким композиционным элементом в стихе, с точки зрения ученого, становится звуковая и структурная организация (стихотворный метр, ритм, рифма, строфа). Как пишет В. М. Жирмунский, «стихотворная речь отличается от прозаической упорядоченностью звуковой формы»<sup>3</sup>. «Звуковая форма» стиха, ее заданность ритмом и строфической организацией становится основным критерием для противопоставления стиха прозе.

В синтетическом тексте, объединяющем в себе поэтические и прозаические элементы, исследователь выделяет «вторичные признаки ритмической организации словесного материала»<sup>4</sup>, среди которых грамматико-синтаксический параллелизм, лексические и звуковые повторы. В стихах эти признаки становятся дополнением к метру, однако в синтетическом произведении они выступают на первый план из-за отсутствия регулярной метрической структуры.

Ритмический критерий как основа со- и противопоставления поэзии и прозы находит свое дальнейшее обоснование в трудах М. М. Гиршмана, Ю. Б. Орлицкого и др. По мнению М. М. Гиршмана, в стихе «ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь возвращается в каждой следующей вариации»<sup>5</sup>. Ритм является основополагающим принципом поэтической речи, задавая определенный композиционный «рисунок» стиха, регламентируя каждую последующую текстовую единицу, органично «встраивая» ее в предыдущий контекст.

Поскольку ритм является одной из фундаментальных характеристик художественной речи, то возможно его использование и для характеристики

---

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. Введение в метрику // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 8.

<sup>4</sup> Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 575.

<sup>5</sup> Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М.: Сов. писатель, 1982. С. 280.

художественной прозы как одной из форм речи. Как отмечает М. М. Гиршман, ритм прозаической художественной речи определяется тем, что в прозаическом тексте «каждый следующий шаг ритмического движения не определяется предыдущим, а заново формируется на каждом новом этапе этого движения»<sup>6</sup>. То есть регламентирующая функция ритмического повтора, наблюдаемая в стихе, в прозе отсутствует, поскольку в ней нет акцентированной равномерности речевого членения. Своеобразие ритма прозы проявляется в формировании новых текстовых единиц, каждая из которых обладает своим ритмическим рисунком; при этом можно выделить устойчивые речевые периоды, близкие по структуре к стихотворным. Другой принцип ритмической организации прозы позволяет выявить ее особенности в сравнении со стихом: в прозе осуществляется перенос внимания «с высказываемого в слове субъективного состояния на изображаемую словом и в слове действительность»<sup>7</sup>. Внимание автора в большей степени акцентируется на окружающем мире, что позволяет выявить в прозаическом тексте многоплановость словесного выражения.

Разработке проблем типологии и форм взаимодействия стиха и прозы посвящены исследования Ю. Б. Орлицкого. Так, анализируя «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева, автор говорит о «двойной мотивировке строфовыделения» в этом произведении: смысловой и ритмической. И если в традиционной прозе границы абзаца определяются «исключительно авторскими критериями завершенности эпизода или рассуждения», то в рассматриваемом произведении наряду с «главным, смысловым критерием начинает действовать еще и ритмический, требующий от автора определенной соразмерности абзацев между собой и строго смысловой мотивировки нарушения такой соразмерности». Наличие такой двойной мотивировки строфовыделения оказывается, по мнению исследователя,

---

<sup>6</sup> Гиршман М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Избранные статьи. Донецк: Лебедь, 1996. С.17.

<sup>7</sup> Гиршман М.М. Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность // Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 421.

«главным конструктивным «ферментом» стихотворности»<sup>8</sup>. На основе взаимодействия стиха и прозы в художественном тексте автор предлагает выделять следующие типы прозаических структур: метрическая рифмованная проза, неметрическая рифмованная проза, метрическая нерифмованная проза, метризованная нерифмованная проза, версэ (строфическая проза)<sup>9</sup>.

Ю. Б. Орлицкий в своих работах рассматривает поэзию и прозу как два принципиально противопоставленных друг другу способа организации художественной речи, «два разных языка литературы»<sup>10</sup>, подчеркивая при этом, что основой для такого разграничения будет являться ритмический критерий. Обязательная членимость стиха на строки, особый ритм строк в поэзии противопоставляется прозе, где такой ритм отсутствует. Однако в прозаическом тексте могут присутствовать аналоги стихотворной строки, поэтому исследователь использует метод анализа, основанный на поиске наличия аналогов стихотворных строк в прозаическом произведении. С этой точки зрения любой текст принадлежит к одной из пяти разновидностей художественного высказывания, выделяемых исследователем. Среди них «собственно стих во всем его многообразии форм», «собственно проза со всей гаммой стихоподобных форм, кончая метрической»; «прозиметрум, объединяющий стих и прозу в рамках одного текста»; «минимальные тексты (удетероны), не поддающиеся конкретной интерпретации как стих или проза»; «вербальные компоненты разноприродных синтетических текстов, тоже не опознаваемые как стих или проза»<sup>11</sup>. Ю. Б. Орлицкий настоятельно подчеркивает различие между оппозициями «стих-проза», «проза-стих», говоря о разных установках авторов при создании текстов, при этом признавая взаимовлияние поэзии и прозы. Типология синтетических текстов,

---

<sup>8</sup> Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во Воронеж.ун-та, 1991. С. 12.

<sup>9</sup> Там же. С. 35.

<sup>10</sup> Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. С. 11.

<sup>11</sup> Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: Изд-во Воронеж.ун-та, 2002. С. 32.

представленная в его работе «Стих и проза в русской литературе», позволяет автору раскрыть процессы взаимодействия и взаимовлияния двух типов речи.

Другой точки зрения придерживается Б. В. Томашевский. Он рассматривает поэзию и прозу «не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились разные факты»<sup>12</sup>. Основой для отнесения текста к поэзии или прозе для исследователя служит членимость стихотворной речи на «сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает»<sup>13</sup>. В стихах, отмечает он, особая форма организации текстового пространства (деление на строки) создает особые ассоциации между словами одного ряда: ритмические соответствия связывают значения слов, находящихся в одной строке. В стихотворном тексте метр и ритм обуславливают друг друга.

В прозаическом тексте устанавливается другое соотношение между метром и ритмом: ритм предложения не совпадает с его метром, «ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи»<sup>14</sup>. Прозаическое начало в тексте оказывается господствующим тогда, когда несходство ритмических рядов становится слишком большим и внимание читателя отвлекается от ритма. Принцип делимости / неделимости художественной речи на стихи, наличие выраженного ритма становится главным признаком отнесенности текста к поэзии или прозе. При этом, по мнению Б. В. Томашевского, четкое разделение между поэзией и прозой невозможно, возможно лишь «говорить о более или менее прозаичных, более или менее стихотворных явлениях»<sup>15</sup>.

Б. М. Эйхенбаум предлагает другой критерий сопоставления / противопоставления поэзии и прозы. Определяя поэзию и прозу как два способа организации текста с различной ритмической конструкцией, он

---

<sup>12</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык // IV Международный съезд славистов: Доклады. М.: АН СССР, 1958. С. 7-8.

<sup>13</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 10.

<sup>14</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1925. С. 74.

<sup>15</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 8.

также рассматривает их и как два художественных типа высказывания. Особенность поэзии как типа высказывания исследователь видит в выявлении и использовании «орнаментальной» природы слова. Поэзия, с точки зрения Б. М. Эйхенбаума, это сложное иерархическое построение, в котором план выражения подчиняет себе план изображения. Исследователь пишет: «Организирующим началом лирического стихотворения служит не готовое слово, а сложный комплекс ритма и речевой акустики, часто с преобладанием одних элементов над другими. В этом смысле звуки стиха самоценны и самозначущи»<sup>16</sup>. Звучание и значение слова в поэзии становятся равнозначными и превращаются в объект эстетической рефлексии. Проза же противопоставляется поэзии «предметностью» изображения: акцент сделан на референтной функции слова. В то же время исследователь указывает на то, что в стихах может присутствовать «предметность», а в прозе – «орнаментальность».

В трудах Ю. М. Лотмана и исследователей тартуско-московской семиотической школы художественный текст рассматривается как знаковая многоуровневая система, которая строится на основе двух принципов: парадигматическом и синтагматическом. Поэзия и проза, с точки зрения структурализма, представляются двумя типами художественной структуры. Поэтическая структура характеризуется преобладанием парадигматических связей, то есть способностью слова, образа или символа одновременно реализовывать сразу несколько значений в рамках художественного текста, что подчеркивается и его синтаксической организацией. Парадигматический принцип организации поэтического текста основан на повторяемости-сопоставлении эквивалентных элементов, включающих ритм, метрику, синтаксис, образы и мотивы, сюжет, композицию. Ю. М. Лотман отмечает, что «стихотворная форма родилась из стремления поставить различные по значению слова в максимально эквивалентное положение»<sup>17</sup>. Стремление

---

<sup>16</sup> Эйхенбаум Б. М. О звуках в языке // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 206.

<sup>17</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 205.



найти общее в различном, выявление эквивалентных признаков между речевым и семантическим уровнями становится ведущим конструктивным принципом в поэтическом тексте.

Принцип эквивалентности проявляется и в сюжетно-композиционной организации текста. Сюжет в поэтическом тексте носит скорее ассоциативный характер, который генерируется на основе эквивалентности, возникающей между разными структурными уровнями. Композиция стихотворного текста основывается, как правило, на принципе повтора: рифма представляет собой повтор фонем; повторяется лексика для создания определенного эстетического эффекта у слушателя; синтаксический параллелизм также основан на повторе.

В прозе реализуется другой принцип организации текста – синтагматический. Синтагматический принцип предполагает сопоставление и противопоставление смежных элементов. Такой способ членения текста основан на принципе метонимии: отдельные слова и части текста соединяются по смежности значений. В прозаическом текстовом пространстве объединяются разнородные элементы, и это объединение основано на семантико-грамматической общности. Такое соединение позволяет выявить их разнородность в пределах одного текста.

Таким образом, поэзия и проза понимаются Ю. М. Лотманом как два типа художественной структуры, имеющие в своей основе разные принципы организации текста. Функционирование повторяющейся единицы текста в прозаическом и поэтическом текстовом пространстве создает возможность для появления дополнительной внутренней семантики.

Особая точка зрения по данному вопросу представлена в работах Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина. Поэзия и проза рассматриваются ими с позиции взаимосвязи семантики текста с его структурой, взаимодействия между способом выражения (строфы в поэзии, жанровая отнесенность в прозе) и значением текста. В статье «О композиции «Евгения Онегина» Ю. Н. Тынянов выдвигает такой принцип разграничения прозы и поэзии:

«Деформация звука ролью значения – конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания – конструктивный принцип поэзии»<sup>18</sup>. То есть в поэзии, как полагает исследователь, ведущую роль играет принцип ритмической организации звукового материала. В своей работе «Проблема стихотворного языка» он вводит понятие «тесноты стихового ряда». По его мнению, ритм и деление стихотворного текста на строки налагает поверх синтаксического членения стиховое, и именно ритмическое членение оказывается здесь доминирующим: синтаксическая связь между единицами внутри стихотворной строки ощущается читателем сильнее, а за ее пределами – слабее. Ритмическая организация строки воздействует на все уровни текста, изменяя семантику слов и синтаксические связи между ними. Ритм становится конструктивным началом в поэзии, обуславливая особую семантику стихотворного текста.

В прозе таким конструктивным центром становится семантическая группа. Как пишет Ю. Н. Тынянов, основополагающим принципом прозы является «преобладание в ней семантического назначения речи, коммуникативность»<sup>19</sup>. Коммуникативная стратегия прозаического текста рассчитана на восприятие читателем целой семантической группы или комплекса групп (сюжета) и характеризуется симультанностью, то есть одновременным восприятием нескольких явлений. Поэзия же в этом смысле некоммуникативна, поскольку ее характеризует последовательность, сукцессивность. Ю. Н. Тынянов справедливо полагает, что в поэзии «все стиховые элементы не даны, а заданы: задан ритм, <...> заданы мелодические и инструментальные членения и связи»<sup>20</sup>. Отсюда поэтический текст, в котором в большей степени акцентируется внимание на форме высказывания, оказывается «неинформативным».

---

<sup>18</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 55.

<sup>19</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высш.шк., 1993. С. 87.

<sup>20</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика, история литературы, кино. М.: Высш.шк., 1977. С. 25.

Сукцессивность поэзии и симультанность прозы влияют на характер художественной образности. Поэтический художественный образ последователен, он «разворачивается» перед читателем и за счет сукцессивности теряет свою конкретную предметность, обретая дополнительные семантические признаки. Прозаическая же художественная образность строится по принципу ее одновременного взаимоотражения, взаимопреломления.

Как известно, связь структуры текста с его семантикой исследуется и в работах М. М. Бахтина. Произведение рассматривается им как организованный словесный материал, получивший свое воплощение в соответствующей ему художественной форме. С этой точки зрения поэзия и проза понимаются исследователем, с одной стороны, как особые художественно-композиционные формы со своей структурой и значением.

С другой стороны, одной из определяющих особенностей прозы, по мнению М. М. Бахтина, является выстраивание диалогической модели мира, характеризующейся пересечением различных высказываний о предмете<sup>21</sup>. Так, авторское высказывание о предмете в художественном тексте сталкивается с высказыванием персонажей о нем, поэтому прозаическое произведение является полицентричным. Введение в текст системы персонажей связано с реализацией номинативно-преломляющей природы слова, когда между персонажем и повествователем возникает определенная эстетическая дистанция, позволяющая автору реализовать принцип прозаического мировидения, сводящегося к формуле «я как другой»<sup>22</sup>.

Поэтический же художественный образ интенционален, он формируется через соединение высказывания автора о предмете с экспрессивно-смысловой оценкой этого предмета. В поэзии автор идентифицирует себя с миром, «вживаясь» в него. М. М. Бахтин определяет это эстетическое

---

<sup>21</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 26.

<sup>22</sup> Подробнее об этом см.: Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. Томск: Изд-воТом.ун-та, 2010. С. 14-16.

мироощущение через формулу «другой, как я»<sup>23</sup>. Принцип «вживания» и «монологизации» становится основополагающим в поэзии, а такие понятия, как автоцентричность, центростремительность характеризуют поэтическую форму художественного мышления.

Итак, поэзия и проза изучаются в отечественном литературоведении с разных точек зрения: формальной, структурно-семиотической, структурно-семантической. В своей работе мы следуем структурно-семантическому принципу разграничения поэзии и прозы и рассматриваем их как два типа художественного мышления и одновременно как два типа речевых высказываний, получающих воплощение в многообразии жанрово-стилевых форм. С нашей точки зрения, в поэзии формируется автоцентрическая (мифоцентрическая) модель мира, конструктивными элементами которой оказываются интенциональная художественная образность и номинативно-экспрессивное слово. Образ человека в этой модели мира изображается по принципу идентификации, по принципу «другой, как я», а сама поэзия, поэтические жанры развиваются в русле центростремительных языковых тенденций, точкой притяжения которых оказывается автор. Прозаическая же художественная модель мира воспринимается преимущественно как логоцентрическая модель с преобладающим в ней двуголосым словом. Художественный образ в прозе – это «диалогизованный» образ, который раскрывается через номинативно-изобразительное слово. Образ же человека в прозаическом искусстве представлен через восприятие его как другого («я, как другой»), а сами прозаические жанры оформляются в русле центробежных языковых процессов с характерными полицентрическими повествовательными структурами<sup>24</sup>.

В творчестве Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой получили воплощение наиболее характерные черты, раскрывающие процесс взаимодействия поэзии

---

<sup>23</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 26.

<sup>24</sup> Подробнее об этом см.: Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. С. 14-16.

и прозы в русской литературе 1830-1850-х гг. В рамках данной работы предполагается выявить механизмы и закономерности трансформации поэзии и прозы в художественном наследии Ростопчиной и Павловой, а также показать возникновение новых синтетических образований, соединяющих в себе эти два вида литературного творчества.

Остановимся на основных тенденциях осмысления творчества Ростопчиной в отечественной науке о литературе XX-XXI вв. Литературная и общественная позиция Ростопчиной в отечественном литературоведении 1930-х гг. характеризовалась как резко консервативная и ретроградная<sup>25</sup>. Новый подход к её творчеству обозначился лишь в 1980-1990-е гг., когда начали переиздаваться книги ее стихов и прозы и её творчество и биография стали все чаще привлекать внимание исследователей. В это время появляются работы таких авторов, как В. В. Афанасьев, Б. Н. Романов, А. М. Ранчин, Е. М. Грибкова, М. Ш. Файнштейн, Л. И. Щеблыкина и др., в которых раскрываются важнейшие черты творчества поэтессы, игравшей значительную роль в русской литературе 1830-1850-х гг.

Так, известный исследователь поэзии и прозы Ростопчиной Б. Н. Романов называет её поэзию «лирическим дневником», в который поэтесса вписывает мельчайшие проявления сокровенного чувства, сопровождаемого анализом. Он пишет: «Поэзия Ростопчиной – лирический дневник. Поэтому так тщательно ставится под каждым стихотворением дата и обозначается место, где оно написано. <...> ... через весь дневник проходят лейтмотивом лирические, почти музыкально звучащие темы, все время видоизменяющиеся, по-разному «оркестрованные»<sup>26</sup>. С этим связана особая «осердеченная рассудочность» стихотворений поэтессы, рассматривавшаяся Белинским как недостаток, мешающий ее поэзии, а

---

<sup>25</sup> См. об этом: Грушкин А. Ростопчина (Сушкова) Евдокия. [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: В 11 т. – 1929-1939/ Ред. электрон. версии И.А.Пильщиков. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/>

<sup>26</sup> Романов Б. Н. Лирический дневник Евдокии Ростопчиной // Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов.Россия, 1986. С. 16-17.

современными исследователями – как специфическая особенность её творчества.

Другой автор Л. И. Щеблыкина в статье «Поэзия нравственного идеала. О лирике Е. П. Ростопчиной» связывает позицию Ростопчиной 1850-х гг. с ее стремлением защитить социально-культурные и эстетические основы русской дворянской литературы. Исследовательница отмечает, что резкие выступления поэтессы против представителей разночинного лагеря представляют собой не столько выпад против реализма как нового направления в литературе, сколько протест против снижения интереса к высокому в искусстве, подчинения его «злобе дня», протест против отказа нового поколения от красоты, не связанной с практическими ценностями<sup>27</sup>.

По ее мнению, поэтесса осознавала себя продолжательницей традиций высокой словесности 1810-1830-х гг., наследницей Пушкина и Лермонтова, и «пушкинско-лермонтовское начало» было «исходным» в ее творческом развитии<sup>28</sup>. Главное же своеобразие лирики Ростопчиной Л. И. Щеблыкина определяет как «сплав мысли и чувства»<sup>29</sup>. Это детализированное описание чувств лирической героини в соединении с аналитическим началом приводило к возникновению новых жанров в лирике Ростопчиной, среди которых важное место отводилось романсам и песням.

С точки зрения А. М. Ранчина, идейно-эстетические взгляды писательницы в конце 1840-1850-х гг. раскрывают ее связь с традициями русской и западноевропейской культуры первой трети XIX века. Он говорит о том, что, «не принимая политического и социального радикализма «Современника», Ростопчина связывала в 1850-х гг. свои надежды с идеей независимого родового дворянства, находящегося в некоторой оппозиции к официальной власти и ограничивающего абсолютную силу правительства»<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Щеблыкина Л.И. Поэзия нравственного идеала // Литература в школе. 1997. № 7. С. 27.

<sup>28</sup> Щеблыкина Л. И. Лирика Е. П. Ростопчиной (проблемы поэтики): Автореф. дис ... канд. филол. наук / Моск. гос. пед. ун-т. М., 1994. С. 6.

<sup>29</sup> Там же. С. 11.

<sup>30</sup> Ранчин А. М. «Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Возврат Чацкого в Москву» Е. П. Ростопчиной // Русская словесность. 1996. № 2. С. 14.

По его мнению, эти взгляды поэтессы близки точке зрения А. С. Пушкина конца 1820-1830-х гг. о старой знати «как хранительнице надсословных интересов общества и защитнице подлинной свободы»<sup>31</sup>. Также ученый отмечает, что «дружба, доверительные отношения с прославленными поэтами становились предметом её поэзии»<sup>32</sup>. Известно, что знакомство с Пушкиным было описано Ростопчиной в стихотворении «Две встречи» (1838), а письмо Жуковского от 25 апреля 1838 г., приложенное к переданному им в дар поэтессе альбому, принадлежавшему Пушкину, она использует в качестве предисловия к стихотворению «Черновая книга Пушкина».

Л. К. Граудина в коллективной монографии «Русское слово в лирике XIX века» в статье, посвященной Ростопчиной, указывает на значимость биографического контекста в лирике поэтессы, отмечая, что «контексты ее произведений конкретны, нередко автобиографичны»<sup>33</sup>. В ее лирике чувствуется влияние романтизма, отмечает исследовательница, однако романтические штампы не воспринимаются в стихах как традиционные поэтизмы, поскольку именно контекст произведений выводит их на другой уровень восприятия читателем.

Некоторые из исследователей отмечают, что поэтесса часто выходит за рамки интимных переживаний своей лирической героини, и поэтому сводить всё поэтическое творчество Ростопчиной только к описанию женского любовного чувства было бы неправомерно. В ее поэзии нашли отражение не только духовные искания женщины той поры, но и события общественно-политической жизни. Так, М. Ш. Файнштейн предполагает, что так называемые «крамольные» стихи Ростопчиной, к которым относится, в частности, послание «К страдальцам» (1831), адресованное декабристам, появились в печати только в советское время, существенно изменив

---

<sup>31</sup> Ранчин А. М. О пользе гласности. Письмо Е. П. Ростопчиной П. А. Вяземскому и А. С. Норову // Литературное обозрение. 1991. № 4. С. 91.

<sup>32</sup> Ранчин А. М. История женщины и поэтессы – в романе, повести, комедии // Ростопчина Е. П. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С. 11.

<sup>33</sup> Граудина Л. К., Кочеткова Г. И. Русское слово в лирике XIX века. М.: Флинта: Наука, 2010. С. 384.

устойчивое представление о Ростопчиной как о «салонной» поэтессе<sup>34</sup>. Б. Н. Романов указывает, что эти стихи свидетельствуют не только о свободолюбивых порывах поэтессы, но и об её смелости и «гражданском темпераменте»<sup>35</sup>. В. Киселев в своей работе «Поэтесса и царь» поставил балладу Ростопчиной «Насильный брак» (1845) рядом со знаменитой сатирой К. Рылеева «К временщику», отметив, что политическое содержание баллады является «взрывчатым» и что она воспринимается как блестящий образец вольной русской поэзии, как свидетельство «неизменности либеральных увлечений молодости Ростопчиной»<sup>36</sup>.

Как видим, в отечественном литературоведении сложились две точки зрения на творчество Ростопчиной: представление о ней как о «салонной» поэтессе и прямо противоположный взгляд, связанный с отражением в ее стихах внутренней жизни современного человека, его философских размышлений и откликов на текущие политические события.

Много внимания в отечественном и зарубежном литературоведении уделялось и рассмотрению творчества К. К. Павловой (Яниш). Среди статей, посвященных анализу поэзии и прозы Павловой, заслуживает внимания работа Е. П. Казанович (1935). В ней рассматривается жанровая специфика романа в стихах и прозе «Двойная жизнь» в сопоставлении с романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген». «У Новалиса, - пишет исследователь, - чудесное и обыденное дополняют друг друга. У Павловой в роли чудесного выступает мир воображения героя, его душевный мир, антитезой которому является обыденный мир»<sup>37</sup>. И хотя влияние иенского романтика на творчество Павловой бесспорно, но при этом «Двойная жизнь» не является слепком с романа Новалиса.

---

<sup>34</sup> Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры. Л., Наука, 1989. С.87.

<sup>35</sup> Романов Б. Н. Лирический дневник Евдокии Ростопчиной // Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов.Россия, 1986. С. 21.

<sup>36</sup> Киселев В. По старому следу: О балладе Е. Ростопчиной «Насильный брак» // Русская литература. 1965. № 3. С. 138.

<sup>37</sup> Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1939. С. 439.



П. П. Громов в своей работе, посвященной творчеству Павловой, уделяет «Двойной жизни» особенное внимание, детально изучая не только само произведение, но и его «биографию», историю создания. Автор отмечает, что творческое наследие Павловой нельзя связать с каким-то определенным этапом в истории русской литературы, однако целый ряд проблем, получивших отражение в ее творчестве, «носит содержательный характер, и все это в том или ином виде возникает заново в поэзии XX века»<sup>38</sup>.

К анализу романа «Двойная жизнь» обращаются и зарубежные исследователи. Так, Э. Бриггс в своем «прочтении» «Двойной жизни» выделяет и анализирует гендерную картину мира, созданную Павловой. Она отмечает, что в ночных грезах Цецилии, главной героини, является *некто*, таинственный образ, мужчина, воплощающий в себе поэтический гений<sup>39</sup>. Важно отметить, что Э. Бриггс выделяет в романе Павловой «мужские» (повесть) и «женские» (элегия) жанры. Повесть становится «мужским» жанром, поскольку доминирует в основном тексте. Она словно «сковывает» стихи. Элегии же Цецилии, напротив, относятся к «женскому» жанру: на это указывают родовые окончания, несколько искусственные, неуверенные рифмы вначале, многословность стихотворений, которая трактуется как попытка героини «выговориться». Если главной героине романа не удастся раскрыть себя полностью, то его автор нашла слова, дала возможность женской душе рассказать о своей внутренней драме.

В работах Мюнир Сэндик указывается, что именно Павлова явилась предтечей в русской литературе Черубины ди Габриак, Марины Цветаевой, Анны Ахматовой, Софии Парнок, Зинаиды Гиппиус<sup>40</sup>. По мнению Сьюзен Элерт, полнее и ярче всего мотивы поэзии Павловой получили свое отражение в творчестве А. Ахматовой как на уровне отдельных цитат и

<sup>38</sup> Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.: Сов. писатель, 1964. С. 72.

<sup>39</sup> Briggs A. Twohold Life: A mirror of Karolina Pavlova's Shortcomings and Achievement // Slavonic and east European Review 49, № 114. С. 12.

<sup>40</sup> Sendich M. The life and works of Karolina Pavlova. Ph.D. diss. New York University, 1968. С. 51.

аллюзий, так и на уровне особых интонаций лирической героини, раскрывающих ее своеобразную отстраненность от описываемых в стихотворении событий<sup>41</sup>. Однако если у Павловой эта отстраненность объяснялась тем, что поэтессе больше интересовала форма стиха, то у Ахматовой эта позиция стороннего наблюдателя объясняется сосредоточенностью лирической героини на предметах, наполняющих ее стихи «вещной» поэтикой.

Влияние Павловой прослеживается также и в творчестве Марины Цветаевой. Современный литовский поэт и литературовед Т. Венцлова указывает на то, что жизнь обеих поэтесс можно считать своеобразным вариантом женской литературной судьбы, которая определялась одинаковой культурной ситуацией независимо от временных границ эпохи. Многие в жизненных обстоятельствах М. Цветаевой напоминают судьбу К. Павловой: потеря родины, непризнание в кругу русской эмиграции. По его мнению, понять поэтику Цветаевой возможно только при условии знания ее биографии, равно как и Павловой, поскольку личное для них своеобразно преломлялось сквозь эстетическое<sup>42</sup>. Анализ Т. Венцлова позволяет выделить в стихах Цветаевой особый павловский «слой».

Хотя творчество Черубины ди Габриак, как известно, является талантливой литературной мистификацией М. Волошина и Е. Дмитриевой, однако и в ее поэзии можно проследить влияние лирики Павловой. В частности, об этом пишет М. С. Ланда<sup>43</sup>. Она отмечает тот факт, что Волошин специально стилизовал некоторые свои стихи под Павлову, дабы придать им столь свойственный ее поэзии холодновато-отстраненный тон. При этом Черубина ди Габриак предельно насыщает свои тексты экзотическими реалиями: Испания, католичество, культ прекрасной дамы и

---

<sup>41</sup> Alert S. Karolina Pavlova's Afterlife in the Poetry of Anna Akhmatova// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. С. 165.

<sup>42</sup> Venclova T. Almost a hundred years later: toward a comparison of Karolina Pavlova and Marina Cvetaeva// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. С. 191.

<sup>43</sup> Landa M.S. The myth of fire in the poetry of Maksimilian Voloshin (1877-1932): a critical biography. Stanford University, 2001. P. 112.

прочее. В сочетании с холодным тоном повествования экзотические реалии поражали читательское воображение. Используя те же приемы, что и Павлова, Габриак мастерски стилизует свои произведения под лирику немецких и испанских поэтов.

Особый интерес представляет исследование американского литературоведа А. Лермана, посвященное анализу тематического сходства между стихотворением Каролины Павловой «Разговор в Трианоне» и романом М.С.Булгакова «Мастер и Маргарита». В данной работе автора интересует общность сквозных мотивов и образов двух текстов. В частности, он отмечает между ними временное сходство: и в стихотворении, и в романе действие начинается в предзакатное время, что обусловлено символическим контекстом. Отмечаются общие черты в описании графа Калиостро и Воланда, при этом подчеркивается мистическая основа литературных героев: и Воланд, и Калиостро обладают бессмертием и говорят о неизменности человеческой природы<sup>44</sup>.

Современное зарубежное литературоведение проявляет интерес и к немецкому периоду в творчестве Павловой. Так, Франк Гепферт в своей статье «Немецкий период в жизни и творчестве Каролины Павловой» пишет о жизни писательницы в Германии и об ее произведениях, созданных за границей. Он указывает на существование немецкого архива Павловой, считающегося ныне утерянным. По предположениям исследователя, этот архив мог заключать в себе пьесы, написанные на немецком языке<sup>45</sup>. Из немецкого периода в творчестве Павловой сохранились немногие произведения: «Воспоминания», опубликованные в 1875 г., возможно, с помощью А. К. Толстого, поэмы «Кадриль» и «Фантасмагории», которые и становятся предметом рассмотрения данного автора.

---

<sup>44</sup> Lehrman A. Karolina Pavlova in Mikhail Bulgakov's Master and Margarita// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. С. 218-219.

<sup>45</sup> Göpfert F. The German Period in the Life and Work of Karolina Pavlova // Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. С. 241.

Таковы основные проблемы, связанные с изучением творчества Павловой в отечественном и зарубежном литературоведении.

В конце XX века в гуманитарных науках наметилась тенденция к изучению периферийных историко-литературных явлений. Одним из таких явлений становится «женское» письмо и особенно «женский» дискурс в русской и мировой литературе. Выделение «женского» письма в русской и мировой литературе как одной из репрезентативных стратегий «женского» дискурса позволяет дать иной взгляд на развитие литературы и литературно-исторический процесс, на рефлексию текста самим автором. Исследователи гендерного дискурса Р. фон Хайдебранд и С. Винко в своих работах указывают на то, что процесс создания и рецепции литературы носит отпечаток гендерной дифференциации<sup>46</sup>. На этом основании, как полагают они, возможно разделение литературы по гендерному признаку. Но другие исследователи считают, что выделение гендерного феномена не может быть продуктивно только в рамках литературоведения, поскольку реконструкция понятия «женское» должна быть осуществлена в рамках общекультурного контекста<sup>47</sup>.

Возникновение гендерной проблематики в русской литературе относится к 70-м гг. XVIII века. В это время появляются первые публикации писательниц и первые критические статьи, посвященные анализу их произведений. Как отмечает И. Л. Савкина, большая часть этих статей имела мадригально-комплиментарный характер в сентименталистском духе<sup>48</sup>. Женщина-писательница становилась предметом восхищения, однако, по мнению Й. Гарусси, такая оценка была продиктована скорее сложившимися социальными нормами и стереотипами поведения, нежели действительными

---

<sup>46</sup> Heydebrand, Renate von / Winko, Simone: Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hrsg. von H. Bubmann und R. Hof/ – Stuttgart 1995. - P. 207-261; P. 22-23.

<sup>47</sup> Подробнее об этом см.: Трофимова Е. И. Терминологические вопросы в гендерных исследованиях // Общественные науки и современность. – М.: РАН. – Вып. 6. – С. 178-189.

<sup>48</sup> Савкина И. Л. Провинциалки русской литературы (женская проза 30-40-х годов XIX века). Wilhelmshorst, 1998. С. 5.

достоинствами женских стихов и прозы<sup>49</sup>. На это указывает и исследователь образа Сафо в женской поэзии Е. Свиясов. Звание русской Сафо, по его мнению, «становилось формой выражения определенного политеса со стороны мужчин-литераторов»<sup>50</sup>.

1830-е годы становятся новым этапом в истории русской женской литературы. По замечанию Н. И. Билевича, «едва ли когда-нибудь столько мыслила и писала русская женщина»<sup>51</sup>. Женское письмо как феномен литературы становится в это время объектом пристального внимания критики. Появляются критические статьи, посвященные анализу женской литературы, предпринимаются попытки выявить специфику женского творчества. А. И. Белецкий, говоря об этом периоде, отмечает, что «критика охотно обсуждала вопросы о том, что должны или не должны писать женщины и какова область, где женское дарование может развернуться в полной силе, искали специфических примет и особенностей женского творчества»<sup>52</sup>. В этот период предпринимаются попытки описания женской литературы, анализа ее характерных признаков не только в синхронии, но и диахронии.

Одной из таких попыток выделить русскую женскую литературу, осознать феномен женского творчества может служить труд М. Н. Макарова «Материалы для истории русских женщин-авторов». В «Материалах», опубликованных в 1830 г. на страницах «Дамского журнала», приводится описание биографий 63 писательниц. Важно отметить, что женское творчество осознается автором «Материалов» не как приятный досуг, но как закономерный результат развития русской литературы и просвещения.

---

<sup>49</sup> Harussi Yael. Women's Social Roles as Depicted by Women Writers in Early Nineteenth-Century Russian Fiction, in: Issues in Russian Literature before 1917 // Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and east European Studies. Slavica Publishers, Inc., 1989. P. 35-48.

<sup>50</sup> Свиясов Е. В. Сафо и «женская поэзия» конца XVIII — начала XX веков // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII— первой трети XX века: Сборник научных статей / Сост. М. Файнштейн. Verlag F. K. Gopfert, Wilhelmshorst, 1995. С. 17.

<sup>51</sup> Билевич Н. И. Русские писательницы XIX века. Период пушкинский // Московский городской листок. 1847. № 169. С. 20.

<sup>52</sup> Белецкий А. И. Тургенев и русские писательницы 30-60х гг. // Творческий путь Тургенева. Петроград: Сеятель, 1923. С. 141.

О женской литературе как об особом социокультурном явлении русской жизни 1830-х гг. пишет И. В. Киреевский в статье «О русских писательницах». Важнейшей особенностью женского мироощущения является, по мнению критика, особая органичность мысли и чувства, истина, соединенная с «сердечным убеждением». Эстетическая природа женского творчества видится автором в тесной взаимосвязи жизни и литературы, в преломлении «истинно поэтических минут из жизни некоторых женщин с талантом» «в их зеркальных стихах»<sup>53</sup>. Сам феномен «зеркальности» по отношению к женской литературе призван передать ее камерность, дневниковую тональность, автопсихологический характер, узнаваемые биографические детали сюжета. В статье Киреевского речь идет о женщинах, авторах альманаха «Подарок бедным», среди которых Е. П. Ростопчина, З. А. Волконская (1789-1862), рано умершая Е. Б. Кульман (1808-1825), Н. С. Теплова (1814-1848) и ее сестра С. С. Теплова (1815-1861), Е. А. Тимашева (1798-1881), А. И. Готовцева (1799-1871), А. Д. Абамелек (1814-1889), М. Б. Даргомыжская (1788-1851), М. А. Лисицына (1810-1842), К. К. Яниш (Павлова) др. Говоря о творчестве Ростопчиной, Киреевский называет ее стихи «счастливыми», а переводы из сборника Яниш «Северное сияние» («Das Nordlicht») считает превосходящими «все известные до сих пор с русского на какие бы то ни было языки»<sup>54</sup>. Статья Киреевского, помещенная в этом издании, имеет характерный подзаголовок «Письмо к Анне Петровне Зонтаг». В самой форме статьи-письма, адресованного ближайшей родственнице и одновременно известной писательнице, присутствуют те же камерные интонации, те же автобиографические черты, которые свойственны и женской литературе. В этом смысле данная статья оказывается эстетически органичной и женскому альманаху как типу издания, и творчеству представленных в нем авторов<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Киреевский И. В. Полное собрание сочинений: В 2 т. М.: Путь; Тип. Имп. Моск. ун-та, 1911. Т. 2. С.68.

<sup>54</sup> Там же. С. 73-74.

<sup>55</sup> Поплавская И. А., Шумилина Н. В. Творчество Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой в рецепции писателей и критиков XIX - начала XX вв. / И. А. Поплавская, Н. В. Шумилина // Вестник Томского государственного университета. Сер. истор., филол., культуролог., психол. 2012. № 361. С.17-21.

В середине 1840-х гг. в оценке женского письма в русской литературе появляются новые тенденции, связанные прежде всего с тем, что в это время происходит оформление новой идейно-эстетической парадигмы, представленной в статье В. Г. Белинского «Стихотворения Зенеиды Р-вой» (1843). Катриона Келли, признавая значение этой статьи для развития русской литературы, полагает, что в ней критик, пересматривая свои взгляды на женскую литературу, тем не менее обозначает статус женского литературного письма как маргинальный и второстепенный<sup>56</sup>. По ее мнению, русский критик в своей статье создает модель социальной литературы и утверждает ее как единственно верную.

Диана Грин в своей статье, посвященной рецепции личности и творчества русских писательниц и поэтесс первой половины XIX века, говорит о формировании таких клишированных образов, как дева-мученица, пассивная жертва, неприметная женщина, увлекающаяся женщина, мужеподобная женщина, во многом соотносимых с поэтическими образами и лирическими героинями женщин-писательниц<sup>57</sup>. С ее точки зрения, такое «слияние» в сознании современников определило литературную репутацию Е. Кульман, Ю. Жадовской, Н. Тепловой, Е. Ростопчиной и К. Павловой.

Переломным моментом в истории женской литературы в России становятся 1860-е гг. В частности, И. Юкина указывает на огромную значимость дискуссии 1860-х гг. по поводу «женского вопроса», пониманию роли женщины в истории и литературе России<sup>58</sup>. Другой исследователь В. М. Живов в своей работе «Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции», посвященной 1860-м гг., говорит о драматическом несовпадении идеального и реального в культуре и поведенческих стереотипах шестидесятников. В отношении женской литературы этот зазор

---

<sup>56</sup> Kelly Catriona. *A History of Russian Women's Writing 1820–1992*. Oxford, Clarendon Press, 1994. С. 24-25.

<sup>57</sup> Greene, Diana: *Nineteenth-Century Women Poets: Critical Reception vs. Self-Definition*, in: *Women Writers in Russian Literature*, ed. by Toby W. Clyman & Diana Greene, Westport et al., Praeger, 1994. P. 95 -109.

<sup>58</sup> Юкина И. *История женщин России: женское движение и феминизм. 1850-1920-е гг.: Материалы к библиографии*. СПб.: Алетейя, 2003. С. 3.

между реальным и желаемым проявляет себя достаточно резко. В. М. Живов называет данное несоответствие «социальной фикцией»<sup>59</sup>.

Несмотря на это, именно в 1860-е гг. интерес к изучению женского феномена в литературе нашел свое отражение в работах А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, В. Я. Шульгина, И. Е. Забелина, А. Я. Ефименко и др. В основном эти работы представляли собой социологический анализ женских произведений и их биографий. Тем не менее они стали основой для историко-литературных описаний, и были посвящены в основном размышлениям о месте женщины в русской истории и культуре.

Подводя итоги, можно сказать, что женское творчество XIX века в синхронном плане оказывалось на периферии литературы. По мнению И. Л. Савкиной, женщины-писательницы воспринимались как «провинциалки русской литературы», поскольку в критике XIX века преобладало представление о литературе как преимущественно мужском занятии. Женская литература в таком контексте воспринималась как особым образом маркированная, что вызывало необходимость в специальных высказываниях о ней. С другой стороны, женское творчество было тесно связано со своим временем и с его эстетическими проблемами, поэтому оно обретало свою специфику, преломляясь в сознании авторов, критиков и читателей.

Исходя из всего вышеизложенного, **объектом** исследования в данной работе становятся поэзия и проза в русской литературе 1830-1850-х гг.

**Предметом** исследования является рассмотрение продуктивных моделей взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе 1830-1850-х гг. как конструктивной тенденции данного периода.

**Цель** предпринятого исследования связана с выявлением механизмов взаимодействия поэзии и прозы в рамках авторско-индивидуальной эволюции. В соответствии с поставленной целью определяются и **задачи работы:**

---

<sup>59</sup> Живов В.М. Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 696.



1. Проанализировать осмысление поэзии и прозы как особых типов художественного мышления, типов речевой организации и многообразных жанрово-стилевых форм их репрезентации.
2. Осмыслить различие творческой индивидуальности Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой и типы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве каждой из них.
3. Описать основные этапы развития поэзии и прозы как в творчестве Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой, так и в литературном процессе этого периода в целом.
4. Выявить и осмыслить специфику взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе 1830-1850-х гг.
5. Изучить процессы взаимодействия поэзии и прозы в связи с особенностями романтической и реалистической эстетики.
6. Определить эстетическую значимость синтеза поэзии и прозы для развития русской литературы второй половины XIX в.
7. Систематизировать взгляды русских литературных критиков XIX – начала XX веков на творчество Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой.

**Материалом** исследования становятся поэтические и прозаические произведения Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой, поскольку обе они в своем творчестве воплощают наиболее характерные черты русского литературного процесса 1830-1850-х гг. и типологические тенденции, раскрывающие механизм взаимодействия поэзии и прозы, которые имеют свою специфику в их художественном наследии.

**Научная новизна** работы обусловлена тем, что в ней предпринята попытка выделить и описать устойчивые типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе 1830-1850-х гг. Выбранная проблематика определяет следующие аспекты исследования:

1. В рамках историко-литературного процесса второй трети XIX века поэзия и проза рассматриваются одновременно как два типа

художественного мышления, как речевые и жанрово-стилевые категории.

2. Выделены устойчивые модели взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой, получившие воплощение в таких синтетических жанрах, как очерк в стихах, роман в стихах, поэма в прозе.
3. Осмыслена роль романтической эстетики в механизме взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Е. П. Ростопчиной, в формировании образа ее лирической героини и категории диалогического лиризма.
4. Своеобразие прозаических произведений Е. П. Ростопчиной раскрыто через использование категории повествования и трансформации балладных сюжетов и образов.
5. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве К. К. Павловой анализируется с точки зрения фабульности ее лирики, а также синтеза лирических и эпических начал в ней. Очерк «Двойная жизнь» К. К. Павловой рассматривается как образец прозиметрического текста в русской литературе 1840-х гг.

**Теоретическую и методологическую** основу данной работы составляют труды, посвященные изучению поэзии и прозы как двух типов художественного мышления и связанные с эстетическим подходом в осмыслении литературного материала (Ю. Н. Тынянов, М. М. Бахтин). Структурно-семиотический метод (Ю. М. Лотман) исходит из понимания поэзии и прозы как со- и противопоставленных друг другу. Нарративный подход (Р. Барт, В. Шмид) используется в работе при анализе прозаических текстов, а историко-литературный (Б. М. Эйхенбаум, М. Н. Дарвин, Л. Е. Ляпина, Л. М. Лотман, Т. И. Сильман и др.) посвящен рассмотрению процессов жанро- и циклообразования в русской литературе 1830-1840-х гг.

**Теоретическая значимость** работы видится в том, что полученные результаты позволяют прояснить и конкретизировать особенности эстетики и поэтики русской литературы 1830-1850-х гг., выявить специфику

взаимодействия поэзии и прозы на разных уровнях художественного текста. В работе представлен процесс взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой. В научный оборот вводятся ранее не публиковавшиеся стихотворения Е. П. Ростопчиной, что способствует созданию более полной и объективной картины творческой эволюции поэтессы, уточняется значение и влияние французских романтиков на ее лирическое творчество.

**Практическая значимость** работы определяется тем, что ее результаты могут быть использованы при чтении курсов по истории русской литературы второй трети XIX века, в специальных курсах, посвященных теории и истории поэзии и прозы XIX века, проблеме их взаимодействия. Также научные результаты данного исследования могут быть учтены в эдиционной практике, связанной с работой над полным собранием сочинений Е. П. Ростопчиной.

#### **Основные положения, выносимые на защиту.**

1. Поэтическое и прозаическое творчество К. К. Павловой и Е. П. Ростопчиной рассматривается как факт русского литературного процесса XIX – начала XX веков и как образец «женского» письма.
2. Синтез поэзии и прозы осмысливается как конструктивная тенденция в истории русской литературы 1830-1850-х гг.; произведения, соединяющие в себе признаки прозы и поэзии, воспринимаются как характерная «форма времени».
3. Взаимодействие поэзии и прозы в лирике Е. П. Ростопчиной раскрывает новые аспекты в развитии романтической эстетики и поэтики. Категория диалогического лиризма выступает как эстетическая основа диалога поэзии и прозы в творчестве Е. П. Ростопчиной.
4. Поэтический субстрат в прозаических текстах Е. П. Ростопчиной актуализирует особенности ее художественного мышления, выявляет имплицитные балладные сюжеты, осмысливается как эстетический «резерв» ее прозы.

5. Фабульное начало и образ лирического повествователя воспринимаются как прозаический конструкт в поэзии К. К. Павловой.
6. Диалог поэзии и прозы, их взаимодействие в творческом наследии К. К. Павловой выступают как основа формирования авторского мифа о поэте и поэзии.
7. Очерк К. К. Павловой «Двойная жизнь» представляет собой характерный образец прозиметрического текста в русской литературе 1840-х гг.

#### **Апробация работы.**

Основные результаты исследования были представлены на XXII и XXIII Духовно-исторических чтениях памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (Томск, 15-20 мая, 2012 г.; Томск, 15-24 мая 2013 г.), XIV Всероссийской конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 4-6 апреля 2013 г.), III Международной научно-практической конференции «Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований» (Махачкала, декабрь, 2013 г.).

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 309 наименований, и приложения.

## Глава первая

### Рецепция творчества К. К. Павловой и Е. П. Ростопчиной в русской критике XIX – начала XX веков

#### 1.1 Основные особенности творчества Е. П. Ростопчиной в осмыслении отечественных критиков XIX – начала XX веков

Первое стихотворение Ростопчиной «Талисман», как известно, было напечатано без ведома автора П. А. Вяземским в альманахе «Северные цветы на 1831 год». Оно было подписано криптонимом «Д... ..а». Публикация этого стихотворения не прошла незамеченной. На нее откликнулся стихотворением «Додо» юный М. Ю. Лермонтов, который познакомился с поэтессой в начале 1830-х годов.

Через два года Додо Сушкова стала графиней Ростопчиной, выйдя замуж за графа А. Ф. Ростопчина, сына известного генерал-губернатора Москвы 1812 г. С 1834 г. стихи графини Ростопчиной стали печататься в московских журналах, вызывая неизменный интерес читателей. Появились и первые отзывы критиков, благосклонно оценивших ее произведения. Так, И. В. Киреевский в известной статье «О русских писательницах» (1833) отозвался о Ростопчиной как об «одном из самых блестящих украшений нашего общества <...> которой имя, несмотря на решительный талант, еще не известно в нашей литературе». Её стихи названы Киреевским «счастливыми», критик отмечает в них «легкость и воздушность небывалые»<sup>60</sup>.

П. А. Вяземский в письме А. И. Тургеневу от 8 февраля 1836 г. , посылая ему стихотворение Ростопчиной «Последний цветок», замечает: «Каковы стихи? Ты думаешь Бенедиктова? Могли бы быть Жуковского, Пушкина, Баратынского; уж верно не отказались бы они от них... <...> Какое глубокое

---

<sup>60</sup> Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Путь, 1864. С. 118.

чувство, какая простота и сила в выражении и, между тем, сколько женского!»<sup>61</sup>

В. Г. Белинский в рецензии на № 2 журнала «Современник» за 1838 г. отмечал, кроме двух произведений Пушкина, одно стихотворение, «подписанное знакомыми публике буквами – «Гр–ня Е. Р–на», обо всех остальных, как пишет критик, «было бы слишком невеликодушно со стороны рецензента даже и упоминать» (II, 496). Сходные мысли высказывает и Н. М. Языков. В письме к родным из Ганау от 25 апреля 1839 г. он отмечает: «Вяземский <...> дал мне 1838 год «Современника» <...> стихи в нём почти все (именно все, кроме Пушкина и Ростопчиной) дрянь и прах»<sup>62</sup>. Сам же издатель «Современника» П. А. Плетнев так писал о таланте поэтессы: «Она, без сомнения, первый поэт теперь на Руси»<sup>63</sup>. Примечателен тот факт, что Жуковский после смерти Пушкина присылает в дар поэтессе его черновую книгу с просьбой заполнить её, видя продолжение пушкинских традиций в ее поэзии<sup>64</sup>.

1841 г. стал знаменательным в творчестве Ростопчиной. В этот год выходит первый сборник стихотворений поэтессы, включивший многое из написанного ею в 1829-1841 гг. Этот сборник вызвал немало откликов, в которых отмечались основные особенности поэтики ее стихов. «Элегический характер стихотворений графини Ростопчиной суть характер самой истины и простоты; <...> нежная прелесть чувств у ней везде поддерживается и облагораживается крепостью мысли»<sup>65</sup>, – писал А. В. Никитенко в «Сыне Отечества». Преобладающая в лирике Ростопчиной элегическая тональность, образ, соединяющий в себе мысль и чувство, – таковы важнейшие

---

<sup>61</sup> Цит. по кн.: Ростопчина Е.П. Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. М.: Сов.Россия, 1987. С. 276.

<sup>62</sup> Цит. по кн.: Афанасьев В.В. «Да, женская душа должна в тени светиться...» (Евдокия Петровна Ростопчина) // Афанасьев В.В. Свободной музы приношение. М.: Современник, 1988. С. 404.

<sup>63</sup> Современник. 1841. Т. XXII. № 2.

<sup>64</sup> Подробнее об этом см.: Реморова Н.Б. В.А. Жуковский – читатель и переводчик Гердера // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1878. С. 182-209; Она же. Из альбома, подаренного графине Ростопчиной. Комментарии // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 697-703.

<sup>65</sup> Сын отечества. 1841. № 18. С. 98.

особенности ее стихов, по мнению критика. В этой же рецензии он говорит об особой «сфере идей» в поэзии Ростопчиной, которая «принадлежит современному поколению. Это большей частью тревоги и страдания неудовлетворенного бытия»<sup>66</sup>. По мнению критика, лирическая героиня Ростопчиной страдает от невозможности вырваться из круга светской жизни и необходимости скрывать свои подлинные чувства от общества. Важно отметить, что его трактовка поэзии Ростопчиной оказывается ближе всего к оценке самой поэтессой своего творчества. Эта самооценка выражена в надписи, сделанной ею на экземпляре "Стихотворений" 1841 г., преподнесенном в дар императрице Александре Федоровне. Ростопчина пишет в своей авторецензии-посвящении: «Это не книга – это обнаруживание совершенно искреннее и подобающее лишь женщине впечатлений, воспоминаний, восторгов сердца девичьего и женского, его размышлений и его мечтаний, всего, что было им пережито, прочувствовано и понято, - одним словом, эти страницы являют собой задушевный рассказ, какой решаешься доверить только сочувствующей душе»<sup>67</sup>. Здесь поэтесса определяет главную тему своей поэзии – история женской души, лирическая исповедь героини, ее «задушевный рассказ».

В отзыве на этот сборник П. А. Плетнева отмечается отраженная в нем полная «история жизни» автора, «где ни одно обстоятельство не лишено поэтической заметки»<sup>68</sup>.

Специальную статью, посвященную данному сборнику, поместил в журнале «Москвитянин» и С. П. Шевырев. Лирические произведения Ростопчиной, писал он, «поражают нас множеством поэтических силуэтов, рисованных под влиянием нежной женской мысли <...> За силуэтами следуют яркие заметы многих впечатлений в жизни, которых особенную прелесть составляют признаки души женской, со всем её завлекательным

---

<sup>66</sup> Никитенко А. В. Стихотворения графини Е. Ростопчиной //Сын отечества. 1841. Т. 11. № 18. С. 98.

<sup>67</sup> Ходасевич Вл.Ф. Графиня Е.П.Ростопчина: ее жизнь и лирика // Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С. 424.

<sup>68</sup> Цит. по кн.: Ростопчина Е.П. Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. М.: Моск.рабочий., 1987. С. 279.

постоянством, то веселой, то задумчивой, то беспечно-ветреной, то важно мыслящей»<sup>69</sup>. Здесь «признаки женской души» связаны с исповедальностью и автопсихологизмом стихотворений Ростопчиной. Вместе с тем критик «Москвитянина» отличительную особенность женской лирики как таковой видел в том, что «женщина в поэзии всегда гораздо более размышляет, нежели чувствует». И в стихотворениях Ростопчиной, по его мнению, также «всякое чувство, всякая страсть, всякое созерцание переведены на мысль и умерены строгою, важною думою»<sup>70</sup>. Одним словом, чрезмерная эмоциональность лирической героини уравнивается в поэзии Ростопчиной особой рефлексией автора. Эстетически обобщающей и завершающей поэтической мысли автора подчиняются, по мысли критика, чувства лирической героини.

А. В. Дружинин, обращаясь к сборнику стихотворений Ростопчиной, отмечает автопсихологическую основу ее лирики. «...Даже в самых незначительных стихотворениях графини Ростопчиной, - пишет он, - смело проглядывает личность»<sup>71</sup>.

Отзыв В. Г. Белинского на этот сборник был в целом тоже благосклонным. В своей статье «Стихотворения гр. Р-ной» он писал: «Отличительные черты музыки графини Ростопчиной - рефлексия и светскость. Муза графини Ростопчиной не чужда поэтических вдохновений, дышащих не одним умом, но и глубоким чувством». Однако при этом Белинский отмечал, что в ее стихах «чувство не высказалось полно, но более сверкает в отрывках и частностях, зато эти отрывки и частности ознаменованы печатью истинной поэзии»<sup>72</sup>. Таким образом, критик не только определил главную тему поэзии Ростопчиной – описание светской жизни, быта аристократических салонов, но и отметил важнейшие из особенностей ее поэтики: фрагментарность, повышенную эмоциональность, сочетающуюся с «перепадами» чувств и

---

<sup>69</sup> Шевырев С. П. Стихотворения графини Е. Ростопчиной // Москвитянин. 1841. Ч. IV. № 7. С. 179.

<sup>70</sup> Там же.

<sup>71</sup> Цит. по: Ростопчина Е.П. Талисман. М.: Моск. рабочий, 1987. С. 307.

<sup>72</sup> Белинский В. Г. Стихотворения графини Е. Ростопчиной. Часть 1 // Отечественные записки. 1841. Т. XVIII. № 9. Раздел VI. Библиографическая хроника. С.6.



особенной «женской» рефлексией. Вместе с тем Белинский подчеркивает, что ее стихотворения выиграли бы «больше в поэзии, если бы захотели оставаться поэтическими откровениями мира женственной души, мелодиями мистики женственного сердца»<sup>73</sup>.

Таким образом, в отзывах критиков о первом сборнике поэтессы можно выделить несколько точек зрения. Одна из них (Шевырев, Киреевский, Никитенко, Плетнев, Дружинин) связана с восприятием лирики Ростопчиной именно как женской лирики, включающей в себя открытое выражение глубокого чувства, сердечных переживаний лирической героини, которая предстает перед читателями цельной личностью, что получает характерное эстетическое завершение через аналитическую рефлексию автора. Другая, идущая от Белинского, раскрывает отношение к поэзии Ростопчиной как к «салонному сочинительству». Критик признает поэтические достоинства ее лирики, но вместе с тем акцентирует внимание на бессодержательности её поэзии, не связанной с общественными проблемами, на невыразительности, фрагментарности ее поэтического творчества.

С середины 1840-х гг., когда главенствующее положение в русской литературе начинает занимать проза с ее установкой на описание повседневности, социально-критический анализ действительности, интерес к творчеству поэтессы резко падает. Все больше появляется критических отзывов об ее стихах. Так, Белинский, говоря об ее новых произведениях, отмечает: «То, что в стихотворениях гр. Ростопчиной может иным показаться мыслию, есть не что иное, как отвлеченные понятия, одетые в более или менее удачный стих. Это особенно заметно в ее последних стихотворениях (начиная с 1837 года по сие время), в которых нельзя узнать прежнего стиха даровитой стихотворицы и в котором все мысли и чувства кружатся <...> или около я автора, или в заколдованном кругу светской жизни, не выходя в сферу общечеловеческих интересов, которые одни могут быть источником

---

<sup>73</sup> Белинский В. Г. Стихотворения графини Е. Ростопчиной. Часть 1 // Отечественные записки. 1841. Т. XVIII. № 9. Раздел VI. Библиографическая хроника. С. 11.

истинной поэзии»<sup>74</sup>. Таким образом, критик отмечает эмоциональную неровность стихотворений Ростопчиной, своеобразную «зацикленность» лирической героини на «салонной» поэзии, отсутствие подлинной лирической рефлексии.

В 1850-е гг. Ростопчина обращается к прозе и к драматургическим опытам. Она создает прозаические романы: «Счастливая женщина» (1851-1852), «Палаццо Форли» (1854), «У пристани» (1857), роман в стихах «Дневник девушки» (1842-1850), историческую сцену в стихах «Монахиня» (1842), произведение под названием «Версальские ночи в 1847 году» (1847) и несколько пьес: «Нелюдимка», «Одаренная», «Дочь Дон-Жуана» и др. Важно отметить, что проблематика прозаических опытов Ростопчиной остается внутренне созвучной её лирике и передает обреченность живого чувства в лицемерном обществе, конфликт между сословным положением человека и сферой его чувств. Однако ее прозаические опыты были невысоко оценены современной критикой. С резкой оценкой ее романа «У пристани» выступил Н. А. Добролюбов, отметивший безыдейность произведения, нелепость и карикатурность образов, несовершенство художественного языка. Остальные романы и пьесы автора прошли для критики почти незамеченными.

Выход в свет двух первых томов собрания ее стихотворений в 1856 г. негативно был воспринят многими периодическими изданиями того времени. Так, Н. Г. Чернышевский на страницах «Современника» писал о том, что лирическая героиня поэтессы – это сатира на легкомыслие и безнравственность светских дам. Тем самым критик вслед за Белинским утверждал свое отношение к поэзии Ростопчиной как «салонной» и бессодержательной. Ср.: «Вымышленная личность, излагающая нам свои ощущения в стихотворениях, холодна и искусственна в своем выражении,

---

<sup>74</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953 - 1959. Т. 7. С. 656. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

как в своей жизни. Она старается показать, что любит и понимает поэзию и природу – но на самом деле не может любить их»<sup>75</sup>.

Эволюция творчества Ростопчиной представлена в критическом очерке известной писательницы Е. С. Некрасовой (вторая пол. 1850 – 1905). В нем отмечается музыкальность и изящество отделки ее ранних стихотворений. В то же время автор очерка признавала несомненное влияние Пушкина, Кольцова, Лермонтова на поэзию Ростопчиной. Она пишет: «Тон разочарования, пересаженный в нашу литературу Лермонтовым, в то время такой обаятельный, новый, придавал исключительную прелесть стихотворениям красавицы. Она не шла рабски по стопам Лермонтова; она в начале брала одновременно с ним одни и те же ноты, только тон их был различный, сила в руках не одинаковая»<sup>76</sup>. Подражание Лермонтову, по мнению писательницы, было данью моде, при этом тон разочарования в жизни был «женский». В ее прозаических произведениях Некрасова отмечает искренность автора, проработанность обстановки, отдельных сцен, но при этом отмечает спутанность понятий, выражаемых героями романов и повестей Ростопчиной. Подвергается критике и общественная позиция Ростопчиной 1840-1850-х гг. В ее противостоянии разночинцам автор видит односторонность и презрительное отношение аристократки к плебеям.

Отношение к творчеству Ростопчиной начинает кардинально меняться в эпоху Серебряного века. Так, представитель культурно-исторической школы в русском литературоведении первой четверти XX в., известный поэт, переводчик и критик Ю. А. Веселовский (1872-1919) посвятил одну из своих статей творчеству Ростопчиной. Поэзию Ростопчиной автор относит к области «чистой лирики» и рассматривает ее как «поэтическую летопись» внутренней жизни автора. В соответствии со своей методологией главную прелесть ее творчества критик видит в «безумной», беспокойной душе ее героини, «любящей грезы больше, чем действительность»,

---

<sup>75</sup>Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В15 т. М.: Гослитиздат, 1964. Т. 7. С. 226.

<sup>76</sup>Вестник Европы. 1885, т.2. С. 46.

«неудовлетворенной и страстно рвущейся к чему-то далекому»<sup>77</sup>. Этот образ «грезящей души» в стихотворениях поэтессы позволяет передать не только живую летопись «сердца и чувства» автора, но и органично вписать ее творчество в контекст русской поэзии 1830-х – 1850-х гг. В своей работе критик по-своему полемизирует с Белинским, который первым назвал бальную залу основным топосом в поэзии Ростопчиной. Для Веселовского же великосветская жизнь графини неотделима от ее высокого положения в обществе, а ее сложное отношение к свету ярче всего выражено в ее стихотворениях и повестях.

Еще одним автором эпохи Серебряного века, писавшем о творчестве этой поэтессы, является В. Ф. Ходасевич. В статье под названием «Графиня Е. П. Ростопчина. Ее жизнь и лирика», опубликованной в журнале «Русская мысль» в 1915 г., он рассматривает ее поэзию с точки зрения единства жизни и литературы, единства биографического и эстетического начал. Говоря о том, что творчество Ростопчиной «никогда не подчиняло действительного мира творимому»<sup>78</sup>, он тем не менее считает нужным подчеркнуть, что сама ее жизнь, запечатленная в поэзии, во многом похожа на роман. Эстетическую основу этой жизни-романа составляло преображенное единство женщины и поэта, сплав женского мировосприятия с художественным началом. Ходасевич пишет: «... поэт жил в ней, питаясь ее женскими чувствами, мечтаемый рай бытия вырастал из корней быта»<sup>79</sup>. По мнению автора статьи, поэзия Ростопчиной воспринимается текстуально как романс, очарование которого «столько же слагается из прекрасного, сколько из изысканно безвкусного»<sup>80</sup>. В этой эстетически продуктивной дуальности романа и романса, жизни как романа и творчества как романса и видится Ходасевичем проявление «женского» начала в поэзии Ростопчиной. Также Ходасевич пишет о дневниковости, исповедальности ее лирики, по которой «можно

---

<sup>77</sup> Веселовский Ю. Этюды по русской и иностранной литературе. М.: Звезда Н.Н.Орфенова, 1912. Т. 1. С. 20.

<sup>78</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991. С. 579.

<sup>79</sup> Там же. С. 225.

<sup>80</sup> Там же. С. 231.

проследить всю жизнь ее»<sup>81</sup>. Таковы основные особенности восприятия личности и творчества Ростопчиной русской критикой XIX – начала XX веков.

## **1.2. Поэзия и проза К. К. Павловой в рецепции русской критики XIX – начала XX веков**

Каролина Яниш (Павлова) начала свой творческий путь с переводов на немецкий язык современных ей русских поэтов. В 1833 г. в Германии был издан сборник «Das Nordlicht. Proben der neueren russischen Literatur von Karoline von Jaenish» («Северное сияние». Опыты новой русской литературы Каролины Яниш»), который включал в себя как оригинальные стихи поэтессы, написанные на немецком языке, так и переводы на немецкий язык стихотворений Пушкина, Баратынского, Языкова, а также русских и малороссийских народных песен. «Торжеством перевода»<sup>82</sup> назвал этот сборник Константин Аксаков.

В 1839 г. в Париже вышел другой сборник Павловой «Les preludes par m-me Caroline Pavlof, nee Jaenich» («Прелюдии госпожи Каролины Павловой, урожденной Яниш»). Он представлял собой собрание стихотворных переводов на французский язык с английского, немецкого, русского и других языков. В сборнике, как известно, был помещен и перевод стихотворения Пушкина «Полководец». Белинский в обзорной статье «Русские журналы» (1839) дает очень высокую оценку переводам Павловой. Он пишет: «Удивительный талант г-жи Павловой переводить стихотворения со всех известных ей языков и на все известные ей языки начинает наконец приобретать всеобщую известность. Но ещё лучше (по причине языка) её переводы на русский язык; подивитесь сами этой сжатости, этой

---

<sup>81</sup> Ходасевич В. Ф. Графиня Е. П. Ростопчина: ее жизнь и лирика // Ростопчина Е. П. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С.423.

<sup>82</sup> Аксаков И. С., Аксаков К. С. Литературная критика. М.: Современник, 1981. С. 140.

мужественной энергии, благородной простоте этих алмазных стихов, алмазных и по крепости, и по блеску поэтическому» (III. С.191). Однако спустя год в письме к В. П. Боткину от 16 апреля 1840 г. критик с большой долей иронии отзывается о переводческом мастерстве Павловой. Ср.: «Славный стих, славные переводы - только перечсть их нет силы» (XI. С.508). Как пишут современные литературоведы, такое изменение оценки Белинским переводов Павловой связано с идейно-художественной позицией писательницы в этот период. В 1843 г. в своей статье «Сочинения Зенеиды Р-вой» Белинский отмечает «необыкновенный дар» Павловой-переводчицы, однако при этом он считает, что «этому превосходному таланту госпожи Павловой переводить не соответствует ее талант выбирать пьесы для перевода», что переводами стихов славянофилов Языкова и Хомякова Павлова может «отбить охоту у немцев интересоваться русскою поэзиею» (VII. С.655).

В это же время поэт Языков в дружеской переписке 1843 г. впервые сближает творчество Ростопчиной и Павловой. Он пишет: "Ростопчина точно перешибла многих и многих нашу братью, русских стихотворцев, а К. Павлова, мне кажется, еще сильнее ее. Стих Ростопчиной подражательный стиху Пушкина, склад речи тот же, а у Каролины свой, и тверже, крепче, стройче"<sup>83</sup>. В этом же дружеском письме к брату Языков старается объяснить свое предпочтение поэзии Павловой перед поэзией Ростопчиной. Он называет стихи первой "менее бабскими". Современные критики неоднократно отмечали, что в поэзии Ростопчиной женщина, утверждающая себя как личность, как бы оттесняет личность, обретающую себя через поэзию. Горизонт же лирической героини поэзии Павловой расширяется за счет не собственно "женских", но общечеловеческих интересов.

Появление романа в стихах и прозе Павловой под названием «Двойная жизнь» (1848) вызвало бурную журнальную полемику. Барон Е. Розен писал в своей рецензии на это произведение о том, что в нем автор «расплавляет

---

<sup>83</sup> Цит. по: Ростопчина Е.П. Талисман. М.: Сов. Россия, 1987. С. 284.

индивидуальности в общую массу, подобно всем своим единомышленникам»<sup>84</sup>, под которыми подразумеваются идейно и эстетически близкие Павловой славянофилы. Однако славянофильская критика оценила это произведение тоже неоднозначно. С. П. Шевырев в своей статье, напечатанной в «Москвитянине», отозвался о нем как о «неудачном». По его мнению, главная слабость этого произведения заключалась в его прозаической части, которая представляет собой «остов жизни, а не жизнь». Проза в «Двойной жизни» направлена на критику современной общественной жизни, ее уклада, а это, с точки зрения Шевырева, недопустимо, поскольку «происходит от германского настроения мысли» автора<sup>85</sup>. Следовательно, как считает ведущий критик «Москвитянина», роман имеет мало перекличек со славянофильскими идеями.

«Отечественные записки» оценили роман достаточно сдержанно, отметив поэтизацию определенного типа личности, склонной «к уединению, к чувствам и действиям, отдельных от общих чувств и действий»<sup>86</sup>. Наиболее высокую оценку роман Павловой получил в журнале «Современник». Отметив «простоту и совершенную естественность характеров действующих лиц», рецензент при этом отмечает склонность автора к идеализированию мечтательности в характере главной героини. Подлинную силу и значительность характер героини приобретает, по мнению критика, при «соприкосновении с земным». При анализе формы романа, представляющем собой сплав стихов и прозы, автор статьи указывает на эстетическую основу этого художественного эксперимента: современный человек, по его словам, нуждается в поэзии, и «проза не может заменить ему подлинной страсти поэзии»<sup>87</sup>. Однако при этом рецензент вступает с Павловой в полемику по вопросу о роли поэзии в современном обществе. Признавая необходимость

---

<sup>84</sup> Сын отечества. 1848. № 5. Отдел VI. С. 13.

<sup>85</sup> Москвитянин. 1848. Ч.2. № 3. С. 11.

<sup>86</sup> Отечественные записки. 1848. Т. 58. Отдел VI. С. 6.

<sup>87</sup> Современник. 1848. № 3. Отдел III. С. 55.

поэзии, критик отмечает, что и поэзия нуждается в новом содержании, обновлении, в то время как поэзия Павловой хотя и исполнена высокого мастерства, но не откликается на острые вопросы современности. По его мнению, Павлова стремится занять нейтральное положение между славянофилами и западниками, предпочитая созерцать, но не включаться в борьбу.

Однако уже в 1850-е гг. отношение к творчеству Павловой со стороны журнала «Современник» начинает меняться. Попытка поэтессы придать своим стихам злободневность оказалась, по мнению И. И. Панаева, неудачной. В частности, ее стихотворение «Разговор в Кремле», представляющее собой прямой отклик на события Крымской войны, было оценено им как искусственное. Он отметил, что в этом произведении поэтессы «перечисляются все важнейшие моменты исторических судеб трех таких государств, каковы Россия, Франция и Англия... Но рамка слишком тесна: даже при сильном таланте невозможно автору сообщить произведению должную ясность»<sup>88</sup>. Критик подвергал сомнению не только художественные достоинства стихотворения, а вообще правомерность включения в него исторического материала. Помимо этого, он отмечал слишком явно выраженную любовь Павловой к экзотическим рифмам и поиску новых рифм. «Новая рифма, - писал он, - заслоняет содержание... Так ли поступали великие мастера поэзии?»<sup>89</sup>. Отзыв Панаева положил начало нового отношения критики к поэзии Павловой как вычурной, лишенной социальной связи с миром.

Событием в русской общественной и культурной жизни стала публикация Павловой «Разговора в Трианоне», включенного в ее новый сборник «Стихотворения» (1863) и соединившего в себе два противоположных подхода в оценке его историософского содержания, связанного с осмыслением событий Французской революции 1848 г. Так,

---

<sup>88</sup> Современник. 1854. № 9. Отдел IV. С. 36.

<sup>89</sup> Там же. С. 35.



известный юрист и литератор А. Ф. Кони утверждал, что одного такого произведения было бы достаточно в Западной Европе, чтобы отвести автору «почетное место в истории литературы»<sup>90</sup>. Однако некоторые критики увидели в «Разговоре в Трианоне» свидетельство пессимизма Павловой. В частности, рецензент «Отечественных записок» писал, что «пессимизм г-жи Павловой касательно истории объясним, если видеть в истории только одни жертвы и крушения надежд. Однако она упускает из виду, что такие чувства испытывает лишь слабый человек, боящийся перемен... История творится сильными духом»<sup>91</sup>. При этом критик выразил свое сожаление, что такие пессимистические мысли выражены в стихотворении столь чеканным слогом.

В целом же критика негативно оценила новый поэтический сборник Павловой. Например, В. Зайцев в журнале «Русское слово» определяет ее поэзию как «детский период» в истории русской литературы<sup>92</sup>. Подчеркнуто иронический характер носит отзыв на этот сборник М. Е. Салтыкова-Щедрина. В своей статье он пишет: «Госпожа Павлова занимает в русской литературе одно из самых видных мест: она чуть ли не единственная в настоящее время представительница так называемой мотыльковой поэзии»<sup>93</sup>. Определение поэзии Павловой как «мотыльковой» надолго закрепляется в отечественном литературоведении, подчеркивая ее связь с эстетикой «чистого искусства». Рассуждая о художественных недостатках лирики Павловой, Салтыков-Щедрин отмечает: «Тут нет ни одного живого места, тут все фраза, все призрак; тут одна нелепость доказывается посредством другой, и все эти пустяки, склеенные вместе, образуют под конец такую умственную трущобу, которую с трудом пробивают самые смелые попытки здравого смысла»<sup>94</sup>. По его мнению, любовь Павловой к фразе, красивой форме переборала ее стремление насытить стих

<sup>90</sup> Кони А.Ф. Воспоминания о писателях. М.: Правда, 1989. С. 45.

<sup>91</sup> Отечественные записки. 1864. № 9. Отдел IV. С. 37.

<sup>92</sup> Русское слово. 1863. № 6. С. 28.

<sup>93</sup> Современник. 1863. Т. ХСVI. № 6. С. 311.

<sup>94</sup> Там же.

содержанием. Попытка же Павловой возвыситься над социальными противоречиями своей эпохи, остаться верной «чистому искусству» неприемлема для Салтыкова-Щедрина.

Второе открытие поэзии Павловой для русского читателя связано с именем В. Я. Брюсова. В 1903 г. в иллюстрированном литературном журнале «Новые сочинения», издававшемся в Санкт-Петербурге И. И. Ясинским (до 1903 г. – «Ежемесячные сочинения»), Брюсов опубликовал материалы для биографии Павловой. Позднее они были дополнены автором и включены в двухтомное собрание ее сочинений, вышедшее под редакцией В. Я. Брюсова и И. М. Брюсовой в 1915 г. Написанные в жанре портрета-очерка, эти материалы послужили основой не только для комментариев Брюсова к отдельным произведениям Павловой, но и для создания им объемного биографического и критико-библиографического текста русской поэзии XIX в., в который можно включить и такие его известные статьи о творчестве Пушкина, как «Гаврилиада», «Медный всадник», статьи «Мировоззрения Баратынского», «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества», «А. А. Фет. Искусство или жизнь», «К. К. Случевский. Поэт противоречий» и др. Все эти публикации непосредственно соотносятся с формированием эстетики жизнетворчества в поэзии и прозе Брюсова, а также с осмыслением тайны мастерства, с созданием поэтической мифологии и культа поэта в русском символизме 1900 - 1910-х гг.<sup>95</sup> В материалах для биографии Брюсов высоко оценивает переводческую деятельность Павловой, отмечает ее пристальное внимание к поэтической технике, влияние на ее поэзию немецких романтиков, ее интерес к славянофильским идеям, подробно останавливается на личных и творческих взаимоотношениях Павловой с Мицкевичем, Баратынским, Языковым, К. Аксаковым, И. Киреевским, Ал. Толстым. Оценивая роль Брюсова в возрождении интереса к традициям русской поэзии в первые десятилетия XX в., в том числе и к творчеству Павловой, А. Белый

---

<sup>95</sup>Казаркин А. П. Русская литературная критика XX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2004. С. 82.

не случайно назвал его поэтом, «рукоположенным лучшим прошлым, вернувшим нам поэзию отечественную»<sup>96</sup>.

Издание собрания сочинений Павловой под редакцией Брюсова стало фактом русской литературы 1910-х гг. и вызвало многочисленные отклики в периодических изданиях того времени. Один из них - статья Б. А. Грифцова под названием «Каролина Павлова», появившаяся в журнале «Русская мысль» в 1915 г. В ней автор попытался охарактеризовать важнейшие особенности ее поэтики. Своеобразие художественного мироощущения Павловой видится, по мнению этого известного литературоведа и переводчика, в «оригинальной мелодии мысли, неотъемлемой от самой мысли», и в «тонкости ощущений», соединенной с глубиной «метафизической печали». Критик подчеркивает, что поэтические и прозаические произведения Павловой особым образом синтезируют в себе «мир чувств» и «мир мыслей», передают «непосредственное ощущение мыслей и абстрагированный, но напряженно переживаемый аспект личных чувств»<sup>97</sup>. Высоко оцениваются автором статьи и переводы Павловой, образно-лексическая природа которых открывает читателю мир, «пограничный между умственной и сердечной областями»<sup>98</sup>. Особое внимание уделяет Грифцов также роману в стихах и прозе Павловой «Двойная жизнь». Это произведение, по его мнению, является наиболее репрезентативным в ее творчестве и представляет собой синтез поэтических и прозаических экспериментов автора.

Другая публикация, связанная с этим собранием сочинений, – рецензия, принадлежащая издателю и критику П. П. Перцову (1868-1947), который, как известно, был близок к кругу символистов и состоял в переписке с Брюсовым. В этой рецензии с характерным названием «Поэтическая тень» и сама личность Павловой, и ее творчество рассматриваются как не очень отчетливая тень «пушкинской и славянофильской Москвы, старого

---

<sup>96</sup>Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 392, 395.

<sup>97</sup>Грифцов Б. А. Каролина Павлова // Русская мысль. 1915. Кн. XI. С. 11.

<sup>98</sup>Там же. С. 12.

московского романтизма и тогдашнего малого, слегка простодушного, слегка sentimentalного «стихотворчества», неотделимого от наивного желания рифмовать»<sup>99</sup>. Поэзия Павловой воспринимается автором в контексте русской философской лирики Баратынского и Тютчева. Не случайно он пишет о том, что в лучших стихах Павловой «веет что-то тютчевское - что было вообще в воздухе той эпохи»<sup>100</sup>. Говоря о хорошей полиграфической основе этого двухтомника, Перцов все-таки считает нужным отметить, что для таких «меньших божеств» в литературе, как Павлова, с ее «мило-нескладным «дилетантизмом», вполне можно было бы ограничиться изданием ее избранных произведений.

Противоположная, социологическая оценка этого собрания сочинений Павловой связана с именем известного критика, впоследствии основателя одного из направлений в советском литературоведении В. Ф. Переверзева (1882-1968). Понимая искусство как «яркий пример определяющего влияния среды на талант», критик называет Павлову «салонной поэтессой», поэзия которой «не выходит за стены светского салона, питается исключительно его интересами и по справедливости может быть названа салонной поэзией»<sup>101</sup>. Исходя из этого «базового» определения, Переверзев не усматривает в поэзии Павловой никакого глубокого содержания, видя в ней лишь искусство «чистой формы». Отмечая высокое владение поэтессой техникой стиха, критик среди всех ее произведений выделяет роман «Двойная жизнь», написанный одновременно и прозой, и стихами, «сообразно с тем, о прозаической или поэтической стороне жизни идет повествование». Отказывая поэзии Павловой в глубокой содержательности, автор завершает свою статью утверждением о том, что со стороны формы ее творчество «не лишено богатства и изящества»<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Перцов П. Поэтическая тень // Новое время. 1915. 24-го октября (6-го ноября). С. 9.

<sup>100</sup> Там же. С. 10.

<sup>101</sup> Переверзев В. Салонная поэтесса (По поводу собрания сочинений К Павловой) // Современный мир. 1915. № 12. С. 186.

<sup>102</sup> Там же. С. 188.

К анализу творчества Павловой обращался и известный литературовед Д. П. Святополк-Мирский (1890-1939). В своем труде «История русской литературы с древнейших времен до 1925 года» он писал о группе поэтов первой трети XIX века, которая была близка к Бенедиктову «любовью к наружному блеску рифм, образов и словаря, но отличалась от него своей высокой серьезностью. Наиболее из них заметными были Хомяков <...> и Каролина Павлова, урожденная Яниш, самая интересная из русских «ученых женщин»<sup>103</sup>. Отмечая склонность Павловой к внешней отделке стиха, тщательному подбору рифм и формальным экспериментам, критик также отдает должное и содержанию ее стихов. По его мнению, особенностью поэзии Павловой является имплицитное лирическое чувство, внутренняя лирическая рефлексия. Отточенная форма и содержание, скрытый лирический пафос которого необходимо выявить читателю, составляют притягательность стихов Павловой. Также критик указывает на центральную, по его мнению, тему ее поэтического творчества — мужество скрытого страдания.

Известный переводчик и критик-импрессионист эпохи Серебряного века Ю. И. Айхенвальд (1872-1928) также посвятил одну из своих статей выходу в свет двухтомного собрания сочинений Павловой. Обосновывая свой метод «имманентной критики», при котором исследователь «органически сопричащается» художественному творению и «всегда держится внутри, а не вне его», Айхенвальд видит эстетическое своеобразие поэзии Павловой в углубленном ощущении «двойственности жизни», в присутствии в ней эмпирического и идеального начал, «внешних узоров дней» и «сокровенной содержательности духа»<sup>104</sup>. Отмечая чрезмерное увлечение Павловой формами стиха, критик вместе с тем подчеркивает, что поэтесса стремится гармонизировать жизнь через слово. Именно поэзия становится для нее особым способом организации пространства жизни.

---

<sup>103</sup> Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. — London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 195-196.

<sup>104</sup> Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. Т. 1. М.: Терра: Республика, 1998. С. 21, 151.

Поэтому в творчестве Павловой так важен роман «Двойная жизнь», на страницах которого «вполне ощутителен переход прозы в стихи; чувствуешь, как приближается веяние вдохновения, как в ритмы и рифмы начинают складываться слова, - присутствуешь при этом таинстве, видишь рождение Афродиты-поэзии»<sup>105</sup>.

Признавая иррациональный, мистический характер художественного творчества, критик говорит о том, что каждый поэт - это мессия, который прежде всего стремится передать в стихах свою внутреннюю биографию. Во внутренней биографии Павловой преобладают элегические мотивы, которые неотделимы от светлой печали и любви. Характерно, что само противопоставление стихов и прозы в творчестве Павловой имеет, по мнению автора, не только эстетический, но и аксиологический смысл. Критик пишет: «... все возвышенное и серьезное она должна выражать непременно стихами, а не прозой... <...> Оттого на ее страницах вполне ощутителен переход прозы в стихи»<sup>106</sup>. В целом же оригинальность оценки Айхенвальдом творчества Павловой, у которой есть «своя нота, своя мелодия» и особенный «женский лиризм», и его концепция русской литературы XIX в. связаны преимущественно с экзистенциальным интересом критика к личности писателя, к его «неуловимой душе» и сближают его с идеями русской персоналистической философии<sup>107</sup>.

Ходасевич также посвятил специальную статью под названием «Одна из забытых» выходу в свет двухтомного собрания сочинений Павловой. В ней он говорит о том, что ритмическое разнообразие стиха Павловой смогли почувствовать только символисты. В частности, Андрей Белый в своей «Морфологии стиха» ставит Павлову в один ряд с Лермонтовым, Державиным, Жуковским и Баратынским. Ее формальные эксперименты со стихотворной строкой, по мнению Белого, заслуживали высокой оценки. Однако, как считает Ходасевич, «ритмические формы, сами по себе

---

<sup>105</sup> Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. Т. 1. М.: Терра: Республика, 1998. С. 152.

<sup>106</sup> Там же.

<sup>107</sup> Там же. С. 5.

интересные, с внешней стороны заслонены у Павловой небрежной инструментовкой»<sup>108</sup>. Также он отмечает некоторую тяжеловесность ее стихов, из-за чего не происходит слияния формы с содержанием. Ср.: «Если порой и хочется перечитывать Павлову, то лишь ради того, чтобы в точности воскресить их идейный смысл, высказанные в них мысли, а вовсе не для непосредственного художественного наслаждения. В этом отношении стихи Павловой подобны прозе»<sup>109</sup>. Поэзия Павловой лишена, по мнению критика, легкости и плавности, свойственной лучшим стихотворениям Пушкина и Лермонтова. Пристальное внимание к форме и ритму, тонкая работа над звучанием, но не над значением лишают поэтические произведения Павловой легкости. По мнению Ходасевича, стихи Павловой интересны прежде всего поэтам с точки зрения формы и ритмических экспериментов. Однако при всей ее значительности лирика Павловой остается рассудочной: отношение к миру лирической героини продиктовано разумом, а не эмоциями, она обдумывает жизнь, а не переживает ее.

Роман «Двойная жизнь», с точки зрения критика, интересен в частности, но не в общем плане, он «несколько растянутый, своеобразен по форме, умен, как все, что писала Павлова, - но и так же точно оставляет читателя холодным»<sup>110</sup>. Поэзия и проза Павловой не соответствуют сложившимся представлениям о «женской» литературе: лирическая героиня Павловой отличается рассудочностью, умом и необаятельностью в отличие от лирической героини Ростопчиной.

Особый интерес в плане сравнения творчества Павловой и Ростопчиной представляет статья известного критика и искусствоведа С. Р. Эрнста (1984-1980), напечатанная в журнале «Русский библиофил» за 1916 г. В ней автор рассматривает творчество обеих поэтесс в контексте истории русской поэзии XIX-XX вв. Важнейшая особенность стихотворений Павловой, по мнению Эрнста, видится в том, что в них странным образом соединены «прекрасный

---

<sup>108</sup> Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Русский путь, 2010. Т. 2. С. 193.

<sup>109</sup> Там же. С.193.

<sup>110</sup> Там же. С. 196.

холод размера» с «глубоким лирическим волнением», неуловимо одушевляющим ее поэтические строки<sup>111</sup>. Основные темы и мотивы поэзии Павловой: «роковая благодать» искусства, томление души, мотив «двойной жизни», - сближают ее с высокой меланхолией Байрона и ее русской «ассимиляцией», органично представленной в лирике Баратынского. В этой связи можно говорить об особом характере лиризма в поэзии Павловой, который можно было бы определить как элегический, медитативный лиризм. Если Каролина Павлова интересна читателю преимущественно со стороны своей поэтической жизни, то графиня Ростопчина, считает Эрнст, привлекает внимание прежде всего как выдающаяся женщина своего времени. И поэтому многие ее произведения являются «летописью ее богатой жизни, ума и сердца», составляют «единственный в русской поэзии цикл интимной, женской, может быть, даже «домашней» поэзии<sup>112</sup>. Отсюда лиризм произведений Ростопчиной – это лиризм дневникового, исповедального типа.

Подводя итог, следует сказать, что творчество Павловой как переводчика высоко оценивалось в русской критике 1830 – 1840-гг. (Белинский, К. Аксаков). В то же время ее литературное наследие воспринималось в качестве интересного формального эксперимента (Белинский, Шевырев, Панаев), тесно связанного с эстетикой «чистого искусства» (Салтыков-Щедрин, Зайцев). Поэты и критики Серебряного века указывали на преобладание интеллектуального начала в ее лирике в ущерб эмоциональному (Ходасевич), видели важнейшую особенность ее поэзии в присутствии элегического, медитативного начала (Эрнст).

Итак, обращение к рецепции творчества Ростопчиной и Павловой в эпоху XIX - начала XX вв. позволяет говорить о внутреннем единстве русского литературного процесса. Это единство осмысливается, по мнению Перцова, через становление традиций русской философской лирики в

---

<sup>111</sup>Эрнст С. Каролина Павлова и гр. Евдокия Ростопчина // Русский библиофил. 1916. № 6. Октябрь. С.16.

<sup>112</sup>Там же. С. 23, 24.



творчестве Баратынского, Тютчева, Павловой, которое затем получает продолжение в лирике поэтов Серебряного века, в частности, у Блока и Ходасевича. Единство русского литературного процесса XIX – начала XX веков видится, как считают Брюсов и Ходасевич, и в развитии философии жизнестроительства, представленной в творчестве Ростопчиной, Павловой и в эстетике русских символистов. Наконец, можно говорить и об единстве методологических установок русской литературной критики, связанной, в частности, с именами Белинского, Салтыкова-Щедрина и Переверзева.

Кроме того, авторы отмечают особый «женский лиризм» поэзии Павловой, противопоставляют «женскость» поэзии Ростопчиной «мужественности» поэзии Павловой, а сам феномен женской поэзии рассматривают как факт литературного быта, «домашней» поэзии, «стихотворной» эстетики. При оценке творчества этих двух поэтесс в центре внимания оказывается и вопрос о соотношении поэзии и прозы, представленный как в общеэстетическом, так и в историко-литературном аспекте.

## Глава вторая

### Этапы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве

#### Е. П. Ростопчиной

##### 2.1 Особенности диалогического лиризма в раннем творчестве Е. П. Ростопчиной

Творчество Е. П. Ростопчиной традиционно делится на два периода. Первый период начинается в 1820-е гг. и продолжается до середины 1840-х гг. Второй период охватывает последующее десятилетие: со второй половины 1840-х до середины 1850-х гг. Как поясняет эту периодизацию А.Тархова<sup>113</sup>, первый период деятельности Ростопчиной связан с освоением и переосмыслением романтических традиций в ее творчестве, попытками объединить достижения русской и французской романтической лирики (А. де Ламартин, М. Деборд-Вальмор). Вместе с тем другой историк литературы Б. Н. Романов отмечает, что во втором периоде в творчестве поэтессы происходит сдвиг в сторону прозы: лирических произведений становится меньше, но пьес, написанных белыми стихами, повестей – больше, что объясняется общей тенденцией развития русской литературы 1840-х гг.: ее движением от поэзии к прозе.

Влияние романтической эстетики особенно наглядно проявляется в ранний период творчества Ростопчиной, и связано это с автопсихологизмом ее лирики: героиня ее поэзии становится своеобразным двойником автора, соединяющим в себе биографические детали с узнаваемым литературным образом. По мнению А. М. Ранчина, поэтесса, «стирая черту между своей жизнью и ее словесным преломлением, <...> одновременно и придавала осязаемость традиционным поэтическим формулам, и подчиняла свою

---

<sup>113</sup> Тархова А.В. Творчество Евдокии Ростопчиной 1830-1850-х гг. // Литература. Культура. Эстетика. Вып. 1. Шадринск, 2003. С. 10.

биографию условностям литературы»<sup>114</sup>. Так, например, традиционный элегический образ воспоминания в раннем стихотворении «Молодой месяц» (1829) становится своеобразной «поэтической формулой» осознания целостности внутренней и внешней жизни лирической героини. Характерная для первого периода творчества Ростопчиной акцентированная литературоцентричность во многом передается через соотнесение стихотворного эпиграфа из Ламартина с его вопросительной интонацией и медитативной лексикой и основного текста. Ср.: эпиграф:

*Doux reflet d`un globe de flame,  
Charmant rayon, que me veux-tu?..*

(*Нежный отблеск пылающего шара, прелестный луч, что ты мне желаешь?* – Ламартин. *Раздумья*) и начальную строфу стихотворения, в которой вопрос, обращенный лирической героиней к самой себе, развивается дальше через анафоры и ее поэтическую рефлексию:

*Какое смутное волненье  
В душе рождается моей?  
Младого месяца явленье  
Все чувства пробудило в ней.  
...Когда в тревожном ожиданье  
Мой юный оперялся ум.  
... Когда в тиши, в уединенье  
Событьем были для меня  
Небес вечерние явленья...  
...Когда с боязнью безотчетной  
Взирала я на небосклон...<sup>115</sup>*

Тема воспоминания через выразительную систему метафор представлена и в стихотворении «Талисман» (1830), а образ любви в ранней

---

<sup>114</sup> Ранчин А. М. История женщины и поэтессы – в романе, повести, комедии // Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С. 9.

<sup>115</sup> Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. – М.: Сов.Россия, 1986. С. 30, 31. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

лирике воспринимается как возможность воскресения души другого в произведении «Когда б он знал!» (1830), как возможность реализации предназначения женщины - быть посредницей «меж божеством и светом», «послание ангелов в быту земном свершать» в стихотворении «Равнодушной» (1830).

Автопсихологические образы в поэзии Ростопчиной этого периода реализуются во многом через дневниково-исповедальные интонации, обращенные героиней к самой себе и имеющие хронологическую маркированность. Так, например, в стихотворении под названием «Осенние листы» с эпиграфом из известной элегии Андрея Тургенева «Угрюмой осени мертвящая рука» рефлексия лирической героини непосредственно соотносится и с самой его номинацией, и с указанным временем его написания: «22 августа 1834 Село Анна». Или в диалогическом послании «Прежней наперснице» ситуация сокрытия героиней своей внутренней жизни перед лицом света не случайно хронологически и тематически связана с надписью в конце: «31 декабря 1834 Москва». Как пишет в этой связи В. С. Расторгуева, именно дневниковый принцип организации стихотворений позволил Ростопчиной соединить традиционные романтические образы с конкретным психологическим опытом<sup>116</sup>. Благодаря этой конструктивной доминанте формируется особый характер героини, тесно связанной с «женским» типом лиризма, который получает воплощение в таких жанрах, как элегия, послание, монолог. Хронотоп этих жанров в творчестве поэтессы отличается камерностью, время в них психологизировано и подчинено субъективным воспоминаниям героини.

Б. Н. Романов также сравнивает поэзию Ростопчиной с дневником, куда заносятся вместе случайные и значительные события. Даты, указание мест создают условно-биографический фон, в котором существует ее лирическая героиня. Помещая событие в такой контекст, автор получает возможность эстетически осмыслить его и ввести в область художественного творчества.

---

<sup>116</sup> Расторгуева В.С. Поэзия Е.П. Ростопчиной: автореф. ... канд. филол. наук. Л., 1990. С. 10.

При этом событийная основа стихотворения отодвигается на второй план, а внимание автора сосредоточено на выявлении эстетической ценности самого объекта<sup>117</sup>. Все это позволяет поэтессе реализовать принцип панэстетизма как значимого начала в ее поэзии<sup>118</sup>.

В раннем творчестве Ростопчиной преобладает лиризм диалогического типа, передающий обобщенное, суммарное изображение внутреннего мира героини через широко используемое ею явление отрицательного параллелизма и через обращение к жанру литературной песни<sup>119</sup>. В данном случае примером могут служить произведения, входящие в цикл «Простонародная песня» (1831), «Осенний вечер» (1831), «Русская песня» (1834) и др. В стихотворениях поэтессы важную роль в это время играет и сам образ музыки, пения. Песня становится у нее то голосом целого народа, то страданием одинокой души, как, например, в стихотворении «Цыганский табор» (1831). Ср.:

*Но вот гремящий хор внезапно умолкает...*  
*И Таня томная одна теперь слышна:*  
*Ее песнь грустная до сердца проникает,*  
*И страстную тоску в нем шевелит она... (С. 42).*

Внутренняя музыкальность стихотворений Ростопчиной, обращенность к образу пения и жанру песни привели к тому, что многие из ее стихотворений были положены на музыку А. А. Алябьевым, А. С. Даргомыжским, А. Г. Рубинштейном, Н. И. Бахметевым и др.

Главную же особенность лиризма Ростопчиной можно было бы определить как лирическую полисубъектность. Этот тип лиризма, имеющий в основе песенное начало, дополняется особым женским мировосприятием,

---

<sup>117</sup> Романов Б.Н. Лирический дневник Евдокии Ростопчиной /Ростопчина Е. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов.Россия,1986. С. 22.

<sup>118</sup> Подробнее об этом см.: Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 кн. СПб.: Искусство-СПб, 2004. Кн. 3. С. 179.

<sup>119</sup> Шумилина Н. В. Особенности полифонического лиризма в раннем творчестве Е. П. Ростопчиной / Н. В. Шумилина // Вестник Томского государственного университета. Сер. истор., филол., культуролог., психол. – 2014. – № 381. – С.62-67.

которое часто включает в себя полемику с мужским миром и его системой ценностей. Так, например, в стихотворении «Прежней наперснице» (1834) женское и мужское начало противопоставляются как разные поведенческие модели, принятые в высшем свете. Ср.:

*Под хитрым словом у мужчины  
Мысль часто в речи не видна;  
Чтоб скрыть немой тоски причины,  
Улыбка женщине дана!.. (С. 58).*

Женскость поэзии Ростопчиной включает в себя и особое сентиментально-рефлексивное чувство, свойственное ее лирической героине. В этом смысле одним из самых значимых ее ранних произведений является стихотворение «Последний цветок» (1835), в котором судьба засохшего цветка сравнивается с невольным молчанием одинокой женщины-поэта, не надеющейся быть услышанной и понятой в большом мире культуры. Ср.:

*Мне суждено, под схиною молчанья,  
Святой мечты все лучшее стаить,  
Знать свет в душе... и мрак в очах носить!  
Цветок полей, забытый без вниманья,  
Себя с тобой могу ли я сравнить? (С. 69).*

Встречающаяся здесь лексика с семантикой закрытости, невысказанности («под схиною молчанья», «стаить», «мрак в очах», «забытый без вниманья») как будто передает изначальную невостробованность женского слова в мире поэзии. Не случайно это стихотворение Ростопчиной было очень высоко оценено П. А. Вяземским, который в письме к А. И. Тургеневу от 8 февраля 1836 г. писал: «Какое глубокое чувство, как простота и сила в выражении и, между тем, сколько женского!»<sup>120</sup>.

Другая особенность полисубъектного лиризма Ростопчиной видится в особом соотношении стихотворения и эпиграфа к нему. Как известно, почти все стихотворения поэтессы сопровождаются эпиграфами, взятыми из

---

<sup>120</sup> Остафьевский архив. Т. 3. СПб.: Тип. М.М.Стасюлевича, 1899. С. 203.

произведений Ламартина, Байрона, Т. Мура, Гете и др. авторов. Так, в стихотворении Ростопчиной «На прощанье...» (1835) развиваются отдельные мотивы и образы из известного произведения Байрона «Расставание» (1808), эпиграф из которого предваряет данный текст. Этот эпиграф позволяет не только вписать тему разлуки в общеевропейский культурный контекст, но и передать оттенки собственного чувства русской поэтессы. Упоминание об образах духовных близнецов, духовной внутренней связи любящих придает стихотворению Ростопчиной собственный поэтический колорит. Ср.:

*Меж нами так много созвучий!  
Сочувствий нас цепь обвила... <...>  
В поэзии, в музыке оба  
Мы ищем отрады живой;  
Душой близнецы мы... (С. 61).*

Мотивы духовного родства и «роковой разлуки» подразумевают здесь не только героя и героиню из стихотворения Ростопчиной, но и судьбы персонажей из произведения Байрона, в котором значительное место отводится конфликту человека и социума. Ср.: у Байрона:

*Мы долго скрывали  
Любовь свою,  
И тайну печали  
Я так же таю (перевод С. Маршака)<sup>121</sup>*

и у Ростопчиной:

*Пускай они рядят и судят.  
Хотят нас с тобой разгадать!  
Не бойся!.. Меня не принудят  
Им сердце мое показать!.. (С. 60).*

Эпиграф из этого произведения Байрона встречается и в другом стихотворении поэтессы под названием «Последнее слово» (1838), сообщая

---

<sup>121</sup> Байрон Д. Г. Стихотворения. Поэмы. Драматургия. М.: РИПОЛ классик, 1997. С. 48.

таким образом ее поэзии известную лейтмотивность и раскрывая стремление к внутренней циклизации ее лирики.

Еще одна особенность данного типа лиризма у Ростопчиной связана с эстетикой жизнестроительства. Как писал В. Ф. Ходасевич, «поэт жил в ней, питаясь ее женскими чувствами, мечтаемый рай бытия вырастал из корней быта. Женщина была несчастна в личной судьбе: поэт создавал из этого трагедию любви. Дама боялась светского осуждения <...> но поэт умел преобразить его в чувство тайны. Так непрестанно растила она свое большое и главное из своего малого и случайного», конструируя свою художественную судьбу по законам романа<sup>122</sup>. Роман как философско-эстетический феномен, как своего рода «жанр жизни», определяющий личную судьбу поэтессы, получает параллельное воплощение и в ее произведениях, внутренним сюжетом которых становится жизнь и любовь автора, переданная в динамике. Этот «внутренний» сюжет отчетливо просматривается в таких ее ранних стихотворениях, как «Талисман» (1830), «На прощанье...» (1835), «Мечь» (1836), «Ссора» (1838), «Вы вспомните меня» (1838), «Последнее слово» (1838), «В степи» (1838).

Исследовательница поэтического творчества Ростопчиной Л. И. Шевцова указывает, что исходной точкой ее лирики служили пушкинско-лермонтовские традиции. Так, влияние поэзии Пушкина видится у Ростопчиной прежде всего в ее обращении к теме поэзии, поэтического слова, как, например, в произведениях «Кто поэт» (1835), «Сонет» («Бывают дни, - я чувю: вдохновенье...») (1835), «Эльбрус и я» (1836). Они оказываются внутренне созвучны таким стихотворениям Пушкина, как «Пророк», «Поэт» («Пока не требует поэта»), «Поэт и толпа», «Эхо» и др. Влияние поэзии Пушкина рассматривается и на уровне поэтики и связано оно с использованием разнокачественных эпитетов для изображения предмета, употреблением глаголов-синонимов с повторяющимися союзами в

---

<sup>122</sup> Ходасевич Вл. Ф. Графиня Е. П. Ростопчина: ее жизнь и лирика // Ростопчина Е. П. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С. 423.



стихотворной строке, использованием синкретичных подлежащих и сказуемых<sup>123</sup>.

Влияние Лермонтова на лирику Ростопчиной также неоспоримо. Оба поэта обращались к теме человека, осознающего свое внутреннее и социальное одиночество. Так, например, исследователями приводится стихотворение Ростопчиной «Не скучно, а грустно», совпадающее по ведущему настроению, мотивам и образам с лермонтовским «И скучно, и грустно» (1840), однако стихотворение Ростопчиной написано было раньше лермонтовского. Как отмечает Л. И. Шевцова, это стихотворение может служить параллелью к стихотворению Лермонтова или же его предтечей, так как «в поэтической палитре Е. П. Ростопчиной мы находим иные краски, вызванные к жизни максимализмом отрицания, ощущением своей внутренней противоречивости, что характерно и для творчества М. Ю. Лермонтова»<sup>124</sup>.

Нужно отметить, что большое влияние на поэтическое творчество Ростопчиной оказала также французская романтическая поэтесса Марселина Деборд-Вальмор (1786-1859). Современники отмечали особый характер ее стихов и образ ее лирической героини, которая кажется безыскусной, простодушной и удивительно искренней. В России Деборд-Вальмор была весьма популярна: одна из ее элегий, по мнению Ю. М. Лотмана, послужила возможным источником письма Татьяны к Онегину в романе Пушкина «Евгений Онегин»<sup>125</sup>.

О влиянии Деборд-Вальмор на свою поэзию Ростопчина писала в «Неизвестном романе», говоря о ней как о поэтессе, «от которой все мы так плакали в свою молодость и после которой уж никто не умел изобразить женское сердце» (С. 175). В творчестве Ростопчиной есть и прямые подражания французской поэтессе. К примеру, в стихотворения «Когда б он

---

<sup>123</sup> Шевцова Л.И. Ростопчина: проблемы поэтики. М.: Лермонтовское общество. 2007. С.22.

<sup>124</sup> Там же. С.22.

<sup>125</sup> Подробнее об этом см.: Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 625.

знал...» встречается подзаголовок «Подражание Деборд-Вальмор». Это стихотворение впоследствии вошло в «Дневник девушки». В альбоме Ростопчиной, хранящемся в РГАЛИ, есть выписки из романов Деборд-Вальмор<sup>126</sup>.

Однако влияние французской поэтессы на произведения Ростопчиной не ограничилось только прямыми подражаниями. Заимствуются и трансформируются основные мотивы и образы лирики Деборд-Вальмор, характер ее лирической героини. Как известно, одна из центральных тем в творчестве французской поэтессы – переживание лирической героиней любовного чувства, часто неразделенного, сопровождаемого мотивом рокового предопределения и неизбежного расставания. Можно сказать, что любовное чувство у Деборд-Вальмор приобретает некоторые черты платоновского мифа: встреча с возлюбленным становится познанием смысла существования, лирическая героиня словно вырывается из замкнутого пространства, получая возможность прикоснуться через любовь к идеальному миру. И не случайно в ее стихах появляется мотив предзнания: лирическая героиня знает о предстоящей встрече, об ее роковом значении.

Важно отметить, что развитие любовного чувства у Деборд-Вальмор проходит несколько этапов: от изображения светлого состояния души она переходит к любовному конфликту, от единения, обнаружения смысла своей жизни в другом человеке – к одиночеству и страданиям. Важную роль при этом играют образы света, солнца, которые в поздней лирике заменяются образом огня или огненной цепи.

Французская поэтесса насыщает символическими образами свои лирические тексты, и здесь на первый план выходит образ музыки как метафоры счастья. Музыка и мечта в ее представлении становятся земным воплощением идеального мира, возможностью претворить переживаемый идеал в действительность.

---

<sup>126</sup> РГАЛИ. Ф.433. Оп.1. Д 18. Л.66, 67.

В лирике же Ростопчиной этот символ трансформируется в образ бала, который сопровождается мечтой-видением, грезой. Причем греза часто превращается у нее в мираж, в обман зрения. Если в лирике Деборд-Вальмор музыка становится знаком счастливого прошлого, то у Ростопчиной образ бала оказывается амбивалентным. В ранней лирике он оказывается местом без времени, описывается как нескончаемый поток жизни и радости для лирической героини: «Не лучше ли предстать на бале // С улыбкой, в полном торжестве, // Чем жертвою прослыть печали // И на зубок попасть молве?..» («Прежней наперснице», 1834). В поздней же лирике, как, например, в «Цирке девятнадцатого века» (1850), образ бала приобретает inferнальные черты: он обнажает «масочную» природу персонажей и акцентирует внимание на апокалипсической семантике горящих бальных огней.

Наиболее тематически близкими оказываются стихотворение Ростопчиной «Колокольный звон ночью» (1839) и «Вечерние колокола» Деборд-Вальмор. Мотив колокольного звона традиционен для романтической лирики. В стихотворении «Вечерние колокола» Деборд-Вальмор колокольный звон становится вестником грядущего счастья. В данном тексте присутствует семантика колокольного звона как тревожного набата, однако это значение остается нереализованным: лирическая героиня воссоединяется со своим возлюбленным. Ее радость от долгожданной встречи с любимым столь огромна, что наполняет и оживляет весь мир. И не случайно образ колокольного звона не только обозначает суточные временные отрезки, но и становится своеобразным медиатором между небом и землей, знаком вечного соединения любящих здесь и там. Ср.:

*И если ты в душе грустишь с колоколами,  
Пусть время, горестно текущее меж нами,  
Напомнит, что лишь ты средь суеты земной  
Всегда со мной! Всегда со мной!  
И сердца благовест с колоколами рядом  
Нам встречу возвестит наперекор преградам.*

*Польется песнь небес из выси голубой*

*Для нас с тобой! Для нас с тобой!* (пер. И.Кузнецовой)<sup>127</sup>

Как видим, в стихотворении французской поэтессы наблюдается усложнение хронотопа, в котором в традиционную романтическую оппозицию «небо-земля» вписываются такие дуальные образы, как «уныние – счастье», «свет-тьма», «разлука-воссоединение». Вечерний звон колоколов превращается здесь в небесный гимн счастью героини.

Одна из функций колокольного звона – быть «проводником душ» – развивается и в стихотворении Ростопчиной «Колокольный звон ночью». В нем рефлексия лирической героини направлена во внешний мир. Колокольный звон становится спутником переломных моментов и в человеческой жизни, и в жизни социума, включая сюда пожары, разрушения и смерть. Ср.:

*Он томно загудел, торжественный, нежданный,*

*В необычайный час <...>*

*Мне сладко грезилось... и вдруг вот он раздался,*

*Неумолимый звон...*

*Как жалобный набат, он в сердце отзывался,*

*Как близкой смерти стон*<sup>128</sup>.

Тревожное звучание колокола у Ростопчиной противопоставляется мечтательным сновидениям ее лирической героини как «неумолимый звон» «отрадной тишине» ночи. Однако звон колокола в этом стихотворении, в отличие от «Вечерних колоколов» Деборд-Вальмор, не несет в себе гармонизирующего начала. Напротив, он назван «взывающей медью», «жалобным набатом» и сравнивается с «близкой смерти стоном». Отсюда закономерно возникает мотив воспоминаний, который неотделим в сознании лирической героини от трагических событий человеческой жизни: в ночном

<sup>127</sup> Европейская поэзия XIX века (Библиотека всемирной литературы. Т.85). М.: Худ.лит., 1977. С.644.

<sup>128</sup> Режим доступа: <http://www.rostopchina.ru/stih13.html>.

колокольном звоне ей слышатся отзвуки панихид по умершим, тревожные известия о природных катастрофах.

Как видим, мотив колокольного звона в обоих произведениях оказывается вписанным в жизненное пространство человека, сопровождая его и в радости, и в горе. Он не только умиротворяет, вносит гармонию в душу, служит вестником счастья, как у Деборд-Вальмор, но и напоминает о бренности человеческой жизни, о конечности бытия. И страх, который испытывает лирическая героиня в стихотворении Ростопчиной, по своим свойствам приближается к экзистенциальному страху. Дневная жизнь с ее волнениями и тревогами исчезает, и обнажается истинная природа существования человека перед лицом смерти, в ситуации неизбежного конца. И колокольный звон становится в обоих текстах как бы голосом самого бытия, обращенным к живым.

Таким образом, в ранних стихотворениях Ростопчиной формируется особый тип лиризма – лирическая полисубъектность. Он включает в себя песенное начало, которое соединяется с автопсихологизмом, дневниково-исповедальными интонациями, а также с характерным женским мироощущением, носящим по преимуществу сентиментально-рефлексивный характер. Этот тип лиризма предполагает и изначальную внутреннюю лейтмотивность и диалогичность, связанную с использованием поэтических эпиграфов, создающих характерный поэтический контекст вокруг ее произведений. Стремление выстраивать свою жизнь по законам романной эстетики позволяет говорить об элементах романного сюжета в лирике Ростопчиной, о формировании своей типологии героев.

В целом же ранняя лирика поэтессы характеризуется размыванием жанровых границ и созданием новых синтетических текстов, объединяющих в себе жанровые признаки послания, элегии и романса. В связи с постепенной трансформацией романтического жанрового канона меняется и характер ее лирической героини. В первом периоде творчества Ростопчина

не только органично усваивает романтические темы, мотивы и образы, но и полемизирует с самой романтической традицией.

## **2.2 Стихотворные циклы Е. П. Ростопчиной «Вдохновенья и мечты» и «Давно прошедшее» как переходный этап от поэзии к прозе**

Ранние поэтические циклы Ростопчиной «Вдохновенья и мечты» и «Давно прошедшее» можно рассматривать как своеобразную «творческую лабораторию» по освоению романтических жанров и мотивов и как переходный этап от поэзии к прозе. Известно, что эти циклы не были включены ни в первый сборник поэтессы «Стихотворения», изданный в 1841 г., ни в собрание ее сочинений под названием «Стихотворения графини Ростопчиной» в 4-х томах, вышедшее в 1856-1859 гг., из которых два последних тома были изданы уже после ее смерти. Перед публикацией первого сборника циклы были расформированы, и в дальнейшем стихотворения из них публиковались отдельно. Ростопчина значительно переработала эти стихотворные тексты, включив часть из них в поэтический роман «Поэзия и проза жизни. Дневник девушки», а другие в «Неизвестный роман». Первым, кто высказал предположение о существовании чернового варианта этого романа, был В. Э. Вацуру. Он указал на типологическую общность ранней лирики Ростопчиной со стихами Зинаиды из «Дневника девушки», отметив, что мотив талисмана проходит через всю шестую главу романа, названную «Она любит», и в ней получают разъяснение скрытые намеки и случайные, на первый взгляд, образы, которые уже есть в первой редакции «Талисмана»<sup>129</sup>.

Попытка осмыслить стихотворения в рамках отдельного цикла интересна в плане трансформации представлений о целостности литературного произведения. Известно, что цикл как форма организации текста позволяет воспринимать его и как самостоятельную единицу, и

---

<sup>129</sup> Вацуру В. Э. Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 112.

одновременно как часть целого. В дальнейшем писательница к форме цикла не обращалась, объединяя стихотворения в сборники.

В цикл «Вдохновенья и мечты» включены 68 стихотворений, написанные в 1829-1832 гг. По мнению В. А. Сапогова, лирические стихотворения объединяются в цикл при помощи разных конструктивных приемов, главным из которых является единая сквозная тема, чаще единая авторская эмоция<sup>130</sup>. Связующим началом данного цикла служит поэтическая рефлексия автора, которая позволяет объединить разные по тематике и жанровой соотнесенности тексты в одно целое со сквозным сюжетом: сюжетом взросления и становления женщины.

По классификации, предложенной Л. И. Щеблыкиной<sup>131</sup>, стихотворения, образующие данный цикл, можно разделить на несколько жанрово-тематических блоков:

1. Это «исповедальная лирика», передающая любовные переживания лирической героини и включающая в себя такие стихотворения, как «Холод сердца», «Талисман», «Предчувствие», «Неверный», «Когда б он знал», «Волшебный сон», «Комета», «Бал», «Бесчувствие», «Возврат», «Оправдание», «Исповедь», «Невозможное», «То был лишь сон», «Моя веселость», «Тайна», «Отрицание», «Фантазия», «Чужая тайна», «Элегия».
2. Стихотворения-послания: «К Анете», «К ней», «К равнодушной», «К Марии», «К М. Н. П-а», «К Марии», «К Прасковье А-е П-ой», «К равнодушной», «К Ел-е П-е П-вой», «К наперснице», «Катинька», «К Катиньке», «К Анете», «Портрет», «Поэт», «Моя красавица», «Волшебница», «Воин», «Несравнимая», «Дуэт», «Полуночица», «К белой даме», «К Катише», «К ней же», «На память».
3. Романсы и песни: «Романс», «Простонародная мелодия».

---

<sup>130</sup> Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе: сб.ст. Даугавпилс, 1980. С. 97.

<sup>131</sup>Щеблыкина Л. И. Лирика Е. П. Ростопчиной (проблемы поэтики): Автореф.дис... канд.филол. наук: 10.01.01/ Моск. гос. пед. ун-т. - М., 1994. – С. 7-9.

4. Стихотворения-зарисовки: «Молодой месяц», «Италия», «Монастырь», «Эолова арфа», «Цыганский табор», «Осенний вечер», «Белая зима», «Новый год», «Бывало и теперь», «К отринутому поэту», «Аккорд», «К Мадоне», «Осенние листья».

5. Стихотворения-диалоги: «Кто он?», «Зачем? Ответ на что?», «Еще вопрос».

Как видно из классификации, цикл «Вдохновенья и мечты» отличается жанровым многообразием. В него включены послания, элегии, песни, посвящения и т. д., однако в них происходит постепенное переосмысление традиционных форм романтической лирики.

Важно отметить, что для раннего творчества Ростопчиной характерно использование эпитафий из французской, английской и русской литературы. Эти эпитафии не только включают стихотворения в определенный литературный контекст, но и выполняют функцию своеобразных «мотивов» и «музыкальных ключей», сообщающих черты диалогического лиризма ее произведениям. Часто стихотворный текст Ростопчиной представляет собой импровизацию на тему, заданную эпитафией. Особенно заметна эта тенденция в отношении «ученических» стихов. Так, эпитафия из «Демона» Пушкина в стихотворении «К Марии» вносит мотив разочарованности и равнодушия, эпитафия из «Чайльд-Гарольда» Байрона в стихотворении «Эльбрус и я» — мотив странничества и одиночества.

Также эпитафии служат для организации своего рода поэтического диалога с предшествующей поэтической традицией. К примеру, к стихотворению «Мечта» (1830) из цикла «Давно прошедшее» предпослан несколько видоизмененный эпитафия из послания «К Чаадаеву» Пушкина: «Поверь, мой друг, – взойдет она, // Звезда пленительного счастья, // Россия вспрянет ото сна, // И на обломках самовластья // Запишут наши имена!». Автор подхватывает тему, обозначенную эпитафией, и в первой части стихотворения разворачивает панораму исторических событий декабря



1825 г., соотносимых с идеями Великой французской революции 1789-1794 гг. Ср.:

*Когда настанет день паденья для тирана,  
Свободы светлый день, день мести роковой,  
Когда на родине, у ног царей попранной,  
Промчится шум войны, как бури грозный вой...  
Когда защитники свободы соберутся,  
Чтоб самовластия ярмо навек разбить,  
Когда со всех сторон в России раздадутся  
Обеты грозные «погибнуть иль сгубить!» –  
Тогда в воинственный наряд он облачится,  
Тогда каратель-меч в руке его сверкнет,  
Тогда ретивый конь с ним гордо в бой помчится,  
Тогда трехцветный шарф на сердце он прижмет... (С. 37).*

Использование шестистопного ямба, анафоры, высокого одического стиля и риторических приемов подчеркивает масштабность этой картины. Во второй части стихотворения в гражданские мотивы вплетаются элегические размышления лирической героини. Акцент смещается: в центре внимания находится теперь интимное переживание самой истории, объединяющее судьбы народов и чувства отдельного индивида. Одическая масштабность сменяется элегической рефлексией, что позволяет автору значительно расширить жанровые рамки стихотворения.

В номинации цикла «Вдохновенья и мечты» можно выделить несколько кодов интерпретации. Первый из них – биографический. Все стихотворения в цикле датированы: указаны год написания, время и место, названы их адресаты, что позволяет воссоздать хронотоп реального пространства и времени. Например, первое стихотворение цикла озаглавлено «Предчувствие», однако содержит подзаголовок, где указан адресат текста. Это Анна Сергеевна Горсистер, которая была гувернанткой кузин поэтессы,

и данное стихотворение написано в ее альбом на память при отъезде Ростопчиной.

Второй из них – текстопорождающий. Известно, что Ростопчина обладала даром стихотворной импровизации и часто сочиняла стихи на случай. Уже в названии цикла указывается этот элемент: «вдохновенья» и «мечты» определяются как своеобразные «катализаторы» стихотворного творчества. Данный цикл словно вбирает в себя все, что служило предметом творческой рефлексии Ростопчиной: литература, вольнолюбивые стихи, народные песни, происшествия с друзьями, любовь, музыка. Иногда предметом творчества становится незначительное событие, шире — жизненный поток сам по себе, который служит поводом для поэтического осмысления и интерпретации.

Третий план прочтения — романский. Как известно, лирическое стихотворение фиксирует определенное душевное состояние лирического героя и рефлексию, вызванную этим состоянием. Учитывая это, а также дневниково-исповедальный характер самой лирики Ростопчиной, можно сказать, что «Вдохновенья и мечты» в известном смысле становятся неким стихотворным романом воспитания, в котором отражается процесс духовного становления лирической героини.

Как известно, одной из основных категорий художественного мышления Ростопчиной является двоемирие. Уже в первом стихотворении цикла под названием «Предчувствие» воссоздается традиционная романтическая оппозиция: мир земной и мир идеальный, которые преломляются в сознании лирической героини. Земная реальность в ее восприятии лишена уюта и покоя: для ее описания используются эпитеты «гробовой», «горечный», «скучный». Высшая реальность становится для лирической героини единственно возможным источником радости и счастья: «Там, где души покой, // Страданиям конец, надеждам исполненье, // Там, верно, милая, увидимся с тобой»<sup>132</sup>. Отсюда органичным для автора является

---

<sup>132</sup> РГАЛИ. Ф. 433. Оп. 1. Д. 3. Л. 2.

мотив земного и духовного странствования как поиска своего небесного отечества. Ср.:

*Довольно странницей безродной и печальной  
На жизненном пиру с тоской гостила я:  
Теперь готов обряд, покров мой погребальный...  
Теперь на родине спросились уж меня...*<sup>133</sup>

Использование в этом произведении романтической символики, связанной с ритуалом погребения, вскрывает имплицитный сюжет расставания с домом и потери героиней чувства тождественности самой себе.

В жанровом отношении это стихотворное послание, на что указывает подзаголовок «Анне Сергеевне Горсистер». Однако по характеру лирической рефлексии данное произведение в большей степени напоминает элегию. Такая жанровая неопределенность свидетельствует о постепенном размывании четких границ между посланием и элегией и их возможном синтезе в творчестве Ростопчиной.

В других стихотворениях данного цикла таких, как «Холод сердца», «Молодой месяц», «К Анете», «Бывало и теперь», «Фантазия», двоemiрие становится конструктивным элементом понимания и изображения жизни автором в этот период: в них «существенности» быта противостоит неосязаемая мечта. И преодоление этой двойственности видится через обретение родственной души. Лирическая героиня поэтического цикла ощущает свою внутреннюю целостность, только найдя родственную душу. Поиски героиней родственного ей другого «я» лежат в основе любовной лирики этого периода и становятся сюжетообразующим началом формирующегося в этом цикле романа становления личности женщины. Любовное чувство для лирической героини оказывается здесь воплощением высших ценностей, возможностью преодолеть «притяжение» земной действительности и приблизиться к высшим идеалам. Примерами могут служить стихотворения «Талисман», «Неверный», «К ней», «Когда б он

---

<sup>133</sup> Там же.

знал», «К Марии», «К равнодушной» и др. В них любовь трактуется как узел бытия, как средоточие жизни и одновременно как стихийное разрушительное начало. В то же время любовь воспринимается лирической героиней как часть общего потока жизни, как своеобразная витальная сила, воплощающая в себе квинтэссенцию внутреннего развития человека. Ср. в стихотворении «Равнодушной» (1830):

*...В душе твоей таится искра чувства...  
И вспыхнет, загорит, и поздно, может быть,  
Заметишь ты пожар!.. Его не потушить  
Ни силой разума, ни властью искусства!.. (С.36)*

Если обратиться к рукописному альбому Ростопчиной, в котором помещены эти два цикла, то можно заметить следующую тенденцию: после стихотворений, посвященных описанию любовного чувства, следуют стихи, в которых звучит тема искусства. В результате интерпретация любви как всепоглощающего чувства расширяется: в смысловое поле включается эстетическое осмысление жизни. Любовь как созидательное начало одухотворяет и вскрывает высший смысл искусства: музыки, литературы, живописи в таких произведениях, как «Он стар и сед», «Волшебница», «Фантазия», «Эолова арфа», «Дуэт».

Тема искусства, творческого преображения жизни и художника как творца, созидателя является одной из центральных в произведениях Ростопчиной. В ранних стихотворениях эта тема получает традиционную романтическую трактовку: художник воспринимается ею как божественный избранник, которому дарована возможность соединять высшие сферы бытия и земную реальность. Позднее трактовка этой темы углубляется через переосмысление категории романтического двоемирия. Мир разделяется теперь на осознаваемую (материальная сторона жизни) и интуитивную, не постигаемую разумом, но воплощающуюся в творчестве реальность (идеальный мир). Ср. в стихотворении «Певица» (1831):

*Она поет... и мне сдается,*

*Что чистых серафимов хор  
Вдоль горних облаков несется,  
Что мне их слышен разговор*<sup>134</sup>.

Интуитивное познание мира, воплощенное в искусстве, становится одним из определяющих факторов художественного мышления Ростопчиной. Об этом свидетельствует и стихотворение под названием «Эолова арфа» (1831).

Уже само заглавие этого стихотворения отсылает читателя к одноименной балладе Жуковского, опубликованной в 1814 г. Создается своего рода диалог между двумя текстами, в котором произведение Ростопчиной как бы подхватывает и развивает образ природной музыки, выступающей у нее своеобразным аналогом «голоса души» лирической героини. Ср.:

*Твои прерывистые звуки,  
Твоя гармония, твой звон,  
Твой ропот, - томный, будто б он  
Был глас последней смертной муки, -  
Все сладко слуху и уму,  
Все привлекательно и мило,  
Все выразительно-уныло,  
Все вторит сердцу моему!*<sup>135</sup>

Образ эоловой арфы становится у Ростопчиной символом органичности жизни и искусства. Эолова арфа выступает как посредник между двумя сферами реальности: земной и небесной. Автор интуитивно постигает высшую реальность, воссоздавая из отрывочных мелодий идеальную «внутреннюю» музыку, музыку души.

Творчество как этап становления личности женщины в цикле «Вдохновение и мечты», подобно любви, содержит в себе интуитивное и стихийное начало. Так, в стихотворении «Цыганский табор»(1831) цыгане у

---

<sup>134</sup> Ростопчина Е. П. Талисман. М.: Сов.Россия, 1987. С. 24.

<sup>135</sup> Стихотворения графини Ростопчиной. Пг.: Тип.И.Н.Скороходова, 1890. Т. 1. С. 59.

Ростопчиной воплощают в себе «дикую гармонию», неукротенный дух. Не случайно этот хор сравнивается автором с духами из пьесы Шекспира «Буря». Мистическая основа такого сравнения предполагает, что, как и персонажи этой пьесы — духи, вызываемые Просперо, цыганский хор обладает возможностью преобразовывать природную, социальную и внутреннюю стихию в музыкальные слова и звуки. Ср.:

*Поют,- и им душа внушает эти звуки;  
То страшно бешены, то жалобны они;  
В них все: и резвый смех, и голос томной муки,  
И ревность грозная, и ворожба любви,  
И брани смелый вопль, и бурное раздолье,  
И жизни без забот похмельное приволье! (С. 42)*

Трехчастная композиция сближает данное произведение с песней: не случайно в начале и в конце его используется рефрен. Он как бы обрамляет все стихотворение, акцентируя внимание на его лейтмотивности и психологическом параллелизме. Цыганская музыка волнует лирическую героиню, потому что это свободное от условностей творчество. В описании пения цыганки Тани используется прямое указание на возможность музыки воздействовать на подсознание человека: «Сердцу женскому напевы те беда!».

Второй цикл «Давно прошедшее» (1833-1836) включает в себя 36 стихотворений, часть из которых вошла в сборник «Зеленая книга» и роман «Дневник девушки». Сквозным сюжетом, объединяющим эти разные в тематическом и жанровом отношении тексты, является сюжет несостоявшейся любви, невозможности пережить чувство «счастливого вместе». Как и в первом цикле, важную роль в интерпретации этих произведений играет биографический контекст: как полагают исследователи, в основе цикла лежит история взаимоотношений Додо Сушковой и князя Александра Голицына. Отсюда само название цикла акцентирует внимание на воскрешающей силе воспоминаний, передает рефлексию автора по

отношению к былому, пережитому с детальной нюансировкой душевных переживаний.

Порядок следования стихотворений в этом цикле: «Воспоминание», «Люблю тебя», «К нему», «Волнение», «Мечта», «Прости», «Обещание», «Ревность», «Отъезд», «Последний ропот» - воссоздает историю любовного чувства героини. Определяющим началом здесь является строгая хронологическая последовательность: стихотворения расположены в соответствии с датой написания. Известно, что Ростопчина предпочитала именно хронологический порядок публикации своих стихотворений, поскольку дневниково-исповедальный характер ее лирики обуславливал именно такой принцип построения.

В основе данного цикла лежит романский сюжет, раскрывающий историю любви героя и героини. Любовное чувство осмысливается автором как движение героини от социума к своему подлинному «я» - женщины и поэта.

Ср.:

*Когда с людьми я, и придется  
Мне в жизни их участие брать:  
Смеяться, если им смеется,  
Их мыслям мыслью отвечать, –  
Я говорящим не внимаю;  
Их мир – мир чуждый для меня;  
Со мною ты!.. Я повторяю:  
Люблю тебя!<sup>136</sup>*

Дальнейшее развитие любовного сюжета в цикле «Давно прошедшее» усложняется включением мотива непонимания между любящими. Любовь только подчеркивает несхожесть между героиней и ее любимым: «Когда мне за любовь лишь платит невниманьем, - // Когда улыбки мне ответом на страданья...»<sup>137</sup>(«Зачем любить», 1835). Сюжет поиска родственной души не

<sup>136</sup>РГАЛИ. Ф. 433. Оп. 1. Д. 3. Л. 62.

<sup>137</sup> РГАЛИ. Ф. 433. Оп. 1. Д. 3. Л. 62.

получает в данном цикле дальнейшего развития. Попытка героини найти себя в другом закончилась разочарованием. Однако она преодолевает этот внешний и внутренний конфликт благодаря искусству, поэтическому слову. Ср. в «Сонете» (1835):

*Когда в шуме света, в его треволненье,  
Гонясь за весельем, прося наслаждений,  
Умается сердце, душа упадет:  
Тогда в думе чистой приюта ищу я, -  
Тогда я мечтаю, - и, душу врачуя,  
Поэзия крылья и мощь ей дает?<sup>138</sup>*

Используя форму сонета, Ростопчина вносит в него песенные интонации: в первых катренах стихотворения дается развернутое описание прячущейся от лесной бури голубки, а в заключительных терцинах проводится параллель между явлениями природы и состоянием души лирической героини, что дает возможность подчеркнуть и углубить схожесть ситуаций. По-другому интерпретируется здесь и романтический образ бури. Он воспринимается не столько как явление природного мира, сколько служит отражением внутреннего состояния героини. И преодоление этой «психологической» бури возможно через поэзию, творчество, которые возвращают душе состояние покоя, обретенной через слово гармонии земного и небесного, внешнего и внутреннего миров.

В лирике 1830-1840 гг. происходит заметная трансформация традиционных романтических мотивов и образов. Если в ранних циклах «Вдохновенья и мечты» и «Давно прошедшее» действительный мир воспринимался как область, лишённая идеального начала, а небесный мир как высшая реальность, то теперь между этими двумя сферами выстраиваются более сложные отношения: материальный мир обладает

---

<sup>138</sup> Сочинения графини Ростопчиной: в 2-х тт. Пт.: Тип.И.Н.Скорородова, 1890. Т. 1. С. 79.



своей ценностью, а идеальный лишен витальности, жизненной силы, «существенности», которая свойственна миру земному.

Реализуется это новое понимание двоемирия, в частности, в фантастической оратории «Нежившая душа» (1835), сюжет которой разворачивается в небесном мире, где ангелы напутствуют души новорожденных младенцев. Несомненное влияние на сюжет оратории оказала заключительная сцена «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня» из второй части пятого акта трагедии И. В. Гете «Фауст». Композиция оратории Ростопчиной внутренне перекликается с композицией сцены из «Фауста»: начинается оратория хором душ/ангелов, далее следуют диалог с ангелом/небожителем, хор младенцев, хор грешниц и в конце описывается спасение души. Однако в «Нежившей душе», в отличие от «Фауста», спасение связано не с возвращением души на небо, а с ее возвращением на землю.

Небесный мир у Ростопчиной лишен страстей, он воспринимается как застывшее мгновение, обрекающее еще не родившуюся душу на вечные муки по «сердечной полноте», земным чувствам и страстям. Такая смысловая «инверсия» сближает сюжет оратории с балладным сюжетом борьбы человека с судьбой. Балладное начало реализуется в оратории как бунт души против надмирного вечного покоя, как ее стремление воплотиться в человеческом теле, отказавшись от высшего блаженства. Ср. у Гете:

Одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен

*Собраньем духов окруженный,  
Не знает новичок того,  
Что ангельские легионы  
В нем видят брата своего.  
Уже он чужд земным оковам  
И прежний свой покров сложил.  
В воздушном одеянье новом*

*Он полон юношеских сил*<sup>139</sup>;

и у Ростопчиной:

*Я совладаю с испытаньем, -  
Но жить хочу!.. Не так как тень,  
Как дух, как призрак бестелесный,  
Нет! Полной жизнью земной,  
Кипучей, страстной и чудесной!*<sup>140</sup>

Как видим, ключевым в этом стихотворении Ростопчиной оказывается мотив испытания. Нежившей душе предстоит пережить три испытания. Первое из них связано с искажением высших идеалов на земле. Земная жизнь воспринимается в ее лирике как преграда к целостному познанию божественной истины, как «плен и цепи». Человек не может познать высшую истину, ему мешает в этом его физическое тело, поэтому если небесный мир приобщает человека к абсолютному знанию, то земной мир не способен дать ему этой полноты.

Вторым испытанием становится любовь. Вечная любовь Творца на земле превращается в краткий миг забытья и грез, в обман чувств. Она сравнивается с искушением и сном. Примечательно, что в хоре отживших грешниц раскрывается именно земное понимание любви. В нем земная «существенность» противопоставляется небесной «сущности», однако именно в земной жизни, с точки зрения автора, человек черпает подлинное вдохновение и может реализовать свой творческий потенциал. Ср.:

*Издавна дар песни ярмом тяготеет,  
Дар мысли в борьбе и в гонении зреет, -  
И предан проклятью избранник-певец.*<sup>141</sup>

Поэт становится посредником между двумя мирами. При этом само «пограничное» существование художника предполагает его одиночество,

---

<sup>139</sup> Гете И. В. Избранные произведения: В 2-х тт. М., 1985. Т. 2. С. 628.

<sup>140</sup> Сочинения графини Ростопчиной. Пт., 1890. Т. 1. С. 33.

<sup>141</sup> Там же. С. 33.

оторванность от общества и, как следствие, непонимание и неприятие его окружающими, подобно Тассо, Данте, Камюэнсу, Байрону. Сам же поэтический дар сопоставляется поэтессой с терновым венцом, который воспринимается как символ божественной избранности и мучений.

Конфликт поэта и толпы становится третьим испытанием для нежившей души. Экзистенциальное одиночество поэта только увеличивают число испытаний, уготованных человеческой душе на земле. Однако эти испытания воспринимаются нежившей душой как ее судьба, ее земной удел.

Наконец, сам жанр оратории, совмещающий в себе словесно-музыкальное начало, диалог хора и «солиста» оказывается здесь глубоко содержательным. Он передает нетождественное тождество земного и трансцендентного начал, единство части и целого, объективной точки зрения и индивидуальной позиции художника.

Стихотворение «Нашим будущим поэтам» (1841) продолжает тему конфликта личности и общества, поэта и толпы. Как известно, оно написано после получения Ростопчиной известия о гибели М. Ю. Лермонтова. Поэзия в этом стихотворении воспринимается как роковой дар, несущий смерть своему обладателю. Она сравнивается с ядовитым деревом, убивающим каждого, кто заснет под его ветвями. Ср.:

*В растеньях, в воздухе и в бессловесных дышит  
Всесильный, острый яд – и горе пришлецу,  
Когда под деревом он ищет, утомленный,  
И отдых и покой! Сном смерти усыпленный,  
Он близок к своему концу... (С. 146)*

Подобное восприятие раскрывает трагическую амбивалентность искусства: за овладение поэтическим словом автор часто расплачивается собственной жизнью. Такое понимание темы поэта и поэтического дара сравнивается в стихотворении с евангельской притчей о семимужней жене, которая «на избранных своих грозу зовет». В Евангелии от Луки речь идет о противопоставлении «чад века сего» и «того века», в котором

«сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых <...> умереть уже не могут, ибо они равны Ангелам и суть сыны Божии, будучи сынами воскресения» (Евангелие от Луки, 20:35-36). В тексте же Ростопчиной «торгующий наш век» оказывается враждебен «поэзии, певцам и песням их». При этом творчество, несмотря на его амбивалентную природу, осознается автором как высшая ценность, оно воспринимается как единственная возможность сохранить высокие идеалы в век «положительный, насмешливый, холодный».

Стихотворение «Как должны писать женщины» (1840) можно назвать ключевым в понимании темы творчества, поэзии и предназначения поэта в лирике Ростопчиной. Как пишет В. В. Афанасьев, в этом стихотворении Ростопчина создала свой вариант «Поэтического искусства» Н. Буало. Ср.: «Редко в русской поэзии с таким искусством высказывались теоретические, посвященные поэзии положения»<sup>142</sup>. Интересен выбор самой формы стиха: для презентации эстетических установок автора используется разностопный ямб с опоясывающей рифмовкой, передающий ритм разговорной речи, установку на беседу с читателем.

Уже название стихотворения акцентирует внимание на женской литературе как особом феномене. Эпиграфом к нему служит отрывок из стихотворения Ж. Делорма: «О тех, кто хранит в груди нежные искры, кто скрывает следы своих шагов, кто вздыхает в тени и кого не слышно». Здесь речь идет о потаенном, скрытом ото всех чувстве как характерной особенности женской поэзии, в том числе и поэзии самой Ростопчиной. В противоположность мужской поэзии, которой свойственны «фантазии живые, // И думы смелые, и знойный пыл страстей», женская лирика, по мнению автора, воздействует прежде всего на чувства читателя, на его подсознание, в частности, через суггестивные поэтические средства: интонацию, анафору, лейтмотивность. Ср.:

---

<sup>142</sup> Афанасьев В. В. «Да, женская душа должна в тени светиться...» // Ростопчина Е. П. Талисман. М.: Сов. Россия, 1987. С. 9.

*Но только я люблю, чтоб лучших снов своих  
Певица робкая вполне не выдавала,  
Чтоб имя призрака ее невольных грез  
Чтоб повесть милую любви и сладких слез  
Она, стыдливая, таила и скрывала;  
Чтоб только изредка и в проблесках она  
Умела намекать о чувствах слишком нежных... (С.133)*

Автоматотекстуальная рефлексия в этом стихотворении раскрывает основные мотивы лирики Ростопчиной, главным из которых является мотив тайны, недосказанности, сдержанности в изъявлении чувств, передаваемый через использование анафоры и градации. Ситуация разгадывания события, которому посвящено стихотворение, позволяет читателю эмоционально соучаствовать в нем, проявить творческую свободу в интерпретации стихов, стать соавтором поэта и, таким образом, приобщиться к его внутреннему миру, к жизни его сердца. Поэтика тайны позволяет глубже проникнуть в характер поэтической рефлексии автора: чувство, лишенное эксплицированности, сильнее воздействует на читателя, не становясь при этом абстрактным понятием.

Принципиально значимым для женской поэзии является воссоединение в слове живого чувства и поступка, действия и эмоционального отклика на него, иначе говоря, «чтоб речь неполная улыбкою понятной, // Слезою теплою дополнена была».

Сквозной темой лирики Ростопчиной наряду с темой творчества является тема разочарования. Н. Лернер усматривает в этом влияние поэзии Лермонтова. Однако эта тема представлена у Ростопчиной в большей степени элегически, «домашним образом» и лишена лермонтовского метафизического начала. Ее героиню томит тоска по идеальному миру, но, как подчеркивает исследователь, эта тоска носит характер неопределенный, неясный. В поздней же лирике тема разочарования приобретает более конкретный характер: в стихах появляются намеки на неудавшуюся

семейную жизнь, надежды на запоздалое счастье. Тоска лирической героини Ростопчиной, как считает исследователь, носит элегический характер, но не протестующий<sup>143</sup>. Вместе с тем изображение настроения разочарования в ее творчестве обусловлено не только влиянием лермонтовской лирики, но общими тенденциями в русской культуре 1830-1840-х гг.

Так, лирико-философская трактовка этой темы звучит в стихотворении «Не скучно, а грустно» (1842), которое воспринимается как аллюзия на «И скучно и грустно» Лермонтова. Эпиграфом к произведению Ростопчиной служат строки неизвестного: «Не тем я мучаюсь, что есть, а тем, что могло бы быть». Романтическая тоска по идеальному миру оборачивается здесь размышлением о необратимости времени и самой жизни, размышлением, которое проникнуто ностальгическими интонациями. И если у Лермонтова экзистенциальное переживание мира приводит к восприятию жизни как «пустой и глупой шутки», то у Ростопчиной ощущение одиночества и оставленности преодолевается через обращение к дружескому кругу. Ср.:

*И может быть, увлечены порой  
Занятием каким иль разговором,  
Мы вокруг себя посмотрим светлым взором,  
И в смех друзей мы смех вмешаем свой. (С.157)*

Важно отметить противопоставление «холодного внимания» у Лермонтова и «светлого взора» у Ростопчиной. В лирике Лермонтова эпитет «холодный» связан с логическим анализом, а переживания героини Ростопчиной описываются с помощью эпитетов, имеющих эмоциональную окраску: «светлый взор», «неясная тоска», «немые сожаленья», «грустный досуг». Эстетика двоемирия у Ростопчиной лишена в данном произведении трагического звучания, и связано это с тем, что мир действительный обладает у нее потенциалом идеального. В нем тоска сменяется радостью, одиночество – дружеским кругом, закрытое пространство – открытым. И все

---

<sup>143</sup> Лернер Н. Ростопчина, графиня Евдокия Петровна // Русский биографический словарь. Т. «Романов-Рясовский». Пг: Тип. Акц. О-ва «Кадима», 1918. С. 223.

это связано с динамикой самой жизни. Отсюда необратимость прошлого, нетождественность идеала и действительности вызывает у Ростопчиной не скуку как выражение томительной власти времени над человеком, а грусть.

Ср.:

*Не скучно нам, а грустно!.. Мы таим  
Напрасные, немые сожаленья,  
И всё вдали рисуют нам виденья,  
Что б быть могло, чего не возвратим!.. (С. 157).*

Как видим, финал этого стихотворения семантически пересекается с эпиграфом к нему, воссоздавая целостную кольцевую композицию. Подобная композиция соответствует во многом и песенной природе лиризма Ростопчиной, и определенности ее философско-эстетической позиции в диалоге с Лермонтовым, и способу ее завершения художественного целого.

Одним из основных образов лирики Ростопчиной является и образ бала. Еще Белинский заметил, что интересы ее поэзии не выходят за пределы бальной залы. В этой связи необходимо отметить, что образ бала в творчестве Ростопчиной имеет более широкое значение, нежели «служение богу салонов». Бальная зала становится для автора средоточием светской жизни и, если расширить смысловое поле, моделью светского общества вообще. Бал и светское общество воспринимаются одновременно и как искушение, и как испытание для лирической героини. С одной стороны, бал воплощает в себе квинтэссенцию суетной светской жизни, которой противостоит покой высшего мира. С другой – бал воспринимается как особое «место встречи», где героиня лирики Ростопчиной стремится преодолеть свое одиночество, восстановить утраченные коммуникативные связи с социумом.

Отсюда хронотоп бала раскрывается в лирике Ростопчиной многопланово. Прежде всего ему соответствуют эпитеты «светлый», «блестящий», «шумный», а также лексика, связанная с семантикой огня и света: свечи, горящий газ, сияющие окна. Пространство бала

воспринимается как пространство движения, жизни, как праздник красоты, молодости, общения. Ср. в стихотворении «Искушенье» (1839):

*Чтоб обаяние средь света находить,  
Быть надо женщиной иль юношей беспечным,  
Бесспорно следовать влечениям сердечным,  
Не мудрствовать вотще, радушный смех любить...  
А я, я женщина во всем значенье слова,  
Всем женским склонностям покорна я вполне;  
Я только женщина, - гордиться тем готова,  
Я бал люблю!.. отдайте балы мне! (С.100).*

Здесь образ бала как непосредственное выражение «влечения сердечного» оказывается психологически близким и самой природе женского мироощущения, и внутреннему чувству лирической героини, и эстетическим установкам автора.

В то же время бал воспринимается и как «ярмарка тщеславия» и гордыни, где невозможно отличить маску от лица. Не случайно там музыка не «играет», а «шумит», а светское общество напоминает стоглазого Аргуса. В этом случае образ бала приобретает черты замкнутого пространства, напоминающего круг, из которого невозможно вырваться. Среди этих «приличий скучных» героиня Ростопчиной острее ощущает свое одиночество, «когда в толпе, средь света ... // Напрасно ищет взор сердечного привета, // Напрасно ждет душа взаимности святой...» («Одиночество», 1841).

Однако бал, образ замкнутого пространства становится для автора и возможностью поддержания социальных и культурных связей с людьми своего круга, и способом отвлечения от душевных тревог, позволяющих хотя бы на время примирить идеалы и действительность. И на балу героиня Ростопчиной, не порывая с социумом, в то же время стремится скрыть свои переживания, спрятать их от посторонних лиц, поскольку сама атмосфера бала-маскарада способствует тайне.



Кроме того, образ бала обнажает в лирике Ростопчиной и свою амбивалентную трагическую природу. Так, в стихотворении «Бал на фрегате» (1842) мир и война, светские развлечения и военные действия оказываются неотделимыми друг от друга, ведь корабль, на котором устраивается праздник, возможный участник будущих боев. Ср.:

*И здесь на палубе, где мы танцуем ныне,  
Здесь был, иль может быть, кровопролитный бой,  
Когда, метая гром по трепетной пучине  
И сыпля молниями, фрегат идет грозой  
На вражеский корабль... (С.164).*

Лексический повтор указательного местоимения «здесь», сам образ военного корабля, скользящего по «трепетной пучине», перекрестная рифма, пятистопный ямб с пиррихиями акцентируют внимание на изначальной несовместимости бала и войны и в то же время передают тот миг хрупкого равновесия в мире, когда образ бала становится синонимом покоя, созидания, воплощением позитивных ценностей.

С темой бала оказывается тесно связанной и любовная лирика Ростопчиной. Трагическая коллизия ее семейных отношений проходит сквозным сюжетом через многие ее произведения. Их исповедальный характер предполагает тесное переплетение реальных фактов и их эстетического преломления в стихотворениях поэтессы. Благодаря этому ее лирика приобретает такое качество, как автопсихологизм и внутренний драматизм. Например, в стихотворении «На прощанье...» (1835) «в день скучной разлуки»

*Немые души сожаленья  
Глубоко в груди затая,  
О скором твоём удаленьи  
Известье прослушала я...*

*И не было даже слезинки*

*В моих опущенных глазах...  
Я речь завела без запинки  
О балах, о всех пустяках... (С.60).*

Здесь скрытому «немому сожаленью» противостоит «речь без запинки», и искреннему внутреннему чувству совсем не соответствует внешний диалог героини. Мотив сокрытой душевной тайны одновременно осложняется непониманием света, поэтому расставание с родственной душой сопряжено с обманом окружающих, когда «язык, лицо и сердце» заранее приучены лгать. Так возникает одновременно внутренняя и внешняя диалогичность в любовной лирике Ростопчиной, которая позволяет раскрыть ее глубинный психологизм и воспринимать ее как своего рода мини-пьесы. По мнению Л. К. Граудиной, именно внешняя и внутренняя диалогичность является одним из отличительных свойств стихотворений Ростопчиной, посвященных теме любви<sup>144</sup>.

Эта диалогичность лежит в основе и такого известного стихотворения Ростопчиной, как «Ссора» (1838), которое построено на антитезе «друзья-враги». Внутренняя победа героини над собой, над своим чувством оборачивается разрывом. Следование светской модели поведения разрушает понимание между героями. Возлюбленный лирической героини не видит и не понимает ее вынужденного обмана: «В душе, в груди моей был плач и стон мятежный...// Он ничего не угадал!». Героиня перестает быть узнаваемой героиней, надевая светскую маску, она вынуждена скрывать свои истинные чувства, поэтому ситуация потери родственной души становится единственным вариантом развития любовного сюжета.

Итак, поэтические циклы Ростопчиной «Вдохновенья и мечты», «Давно прошедшее», а также ее лирика конца 1830-1840-х гг. воспринимаются как этап на пути движения от поэзии к прозе. Сюжетной основой лирики данного периода является становление личности современной женщины. На этом

---

<sup>144</sup> Граудина Л.К. Русское слово в лирике XIX века. М.: Флинта: Наука, 2010. С. 382.

пути важное место занимают темы любви и творчества, через которые раскрывается движение героини к своему подлинному «я», возможность узнавания себя в другом и другого в себе. Значимым в этом сюжете оказывается и образ бала, который объединяет, концентрирует в себе основные мотивы лирики поэтессы, связанные с любовью, творчеством, дружеским кругом, и одновременно раскрывает социальное и экзистенциальное одиночество лирической героини. Все эти темы получают дальнейшее развитие в ее прозе.

Своеобразным послесловием к этим двум поэтическим циклам может служить история альбома, подаренного Жуковским Ростопчиной после смерти Пушкина. Как известно, в конце апреля 1838 г. перед отъездом за границу Жуковский подарил Ростопчиной альбом для стихов, принадлежавший ранее Пушкину. Поэт поместил в этом альбоме свое известное «Посвящение» к «Ундине» и 9 стихотворений в антологическом роде, из которых 7 представляют собой переводы из Гёте, а 2 («Судьба» и «Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе») являются оригинальными. В настоящее время этот альбом находится в отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) под № 28466<sup>145</sup>.

Сохранилась дарственная надпись Жуковского Ростопчиной от 25 апреля 1838 г., предваряющая этот альбом. В ней он пишет: «Посылаю вам, Графиня, на память книгу, которая может иметь для вас некоторую цену. Она принадлежала Пушкину; он приготовил ее для новых своих стихов, и не успел написать ни одного; мне она досталась из рук смерти, я начал ее, то, что в ней найдете, не напечатано нигде. Вы дополните и dokonчите эту книгу

---

<sup>145</sup> См. об этом комментарии Н. Б. Реморовой к стихотворениям Жуковского <Из альбома, подаренного графине Ростопчиной> // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: «Языки русской культуры», 2000. Т. 2. С. 697-703.

его. Она теперь достигла настоящего своего назначения. <...> Пускай этот год уединения будет истинно поэтическим годом вашей жизни»<sup>146</sup>.

Непосредственным откликом Ростопчиной на получение альбома стало стихотворение под названием «Черновая книга Пушкина», напечатанное в журнале «Современник» в 1839 г. Прозаическое примечание автора к нему: «Пушкин заказал себе черновую книгу. Она, после его смерти, перешла к В. А. Жуковскому, который написал в ней несколько недоконченных стихотворений и потом подарил ее мне, с наказом дополнить и докончить ее»<sup>147</sup> – вместе со стихотворением создает такой тип взаимосвязи поэзии и прозы, как метатекстовая интеграция. Благодаря ей в журнале «формируются оригинальные авторские мифы и сюжеты, в которых конструктивным центром мифо- и сюжетообразования выступает имя героя»<sup>148</sup>. Сюжетообразующим именем в этом произведении становится имя Пушкина. Феноменология лирического переживания («Смотрю с волнением, с тоскою умиленной // На книгу-сироту, на белые листы») дополняется здесь рефлексией о судьбе современных поэтов: «утраченного друга»; «мечтательного поэта», «сердца духовника»; женщины-поэта. Важно отметить, что гендерная проблематика раскрывается в этом произведении через противопоставление «мужской» поэзии, стиха «чудного Пушкина» камерности «женской» поэзии. Ср.:

*Не все источники живого песнопенья,*

*Не все предметы мне доступны и даны:*

*Я женщина!.. Во мне и мысль и вдохновенье*

*Смиренной скромностью быть скованы должны! (С.93).*

Это произведение вместе с диалогией Ростопчиной «Две встречи» (1838, 1839), а также с такими стихотворениями Жуковского из альбома, подаренного Ростопчиной, как «Роза», «Надгробие юноше», «Голос

<sup>146</sup> Современник. 1839. Т. 15. С. 132.

<sup>147</sup> Цит. по кн.: Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: «Сов. Россия», 1986. С. 92.

<sup>148</sup> Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. С. 96.

младенца из гроба», «Судьба», «Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе», образуют биографический и одновременно аллегорический сюжет о судьбе поэта и человека в современном мире. Семантически и хронологически с ними связано и стихотворение Пушкина «Полководец», которое было переведено на французский язык Павловой и опубликовано в ее сборнике «Les préludes», вышедшем в Париже в 1939 г. Так формируется характерный двуязычный поэтический цикл, связанный с именем Пушкина и объединяющий стихотворения Жуковского, Ростопчиной и Павловой 1838-1839 гг.

В это время начинается творческий диалог-спор между Ростопчиной и Павловой. На стихотворения Ростопчиной «В Москву» и «Вид Москвы» (1840), первое из которых было напечатано на страницах журнала «Современник» за 1840 г., а второе было широко известно в списках, Павлова отвечает посланием «Графине Р<остопчиной>», написанным в 1841 г. и опубликованным в ее сборнике «Стихотворения» в 1863 г. Москва в произведениях Ростопчиной описана как внешнее пространство, которое оказывается противопоставленным внутреннему, интимному пространству лирической героини, обладающему для нее неизмеримо большей ценностью. Объединяющим же оба этих типа пространства выступает «глагол священный» - «вещий звук колоколов». Ср.:

*И ныне, гостьей отчужденной  
Когда в Москву вернулась я, -  
Ты вновь приветствуешь меня  
Своею песнию священной (С. 127).*

Этот звук восстанавливает прерванную с городом связь лирической героини, сопрягает историческое время и время индивидуальное, соотносится с древними преданиями и личными воспоминаниями, становится символом оживающего прошлого и воскрешающей, преображающей силы мелодии колокольного звона и мелодии стиха.

В послании же Павловой московское пространство как родной город Ростопчиной, где она родилась и стала известна как поэт, противопоставляется Петербургу. Не случайно организующим началом ее стихотворения выступает рефрен: «Хоть петербургская графиня, - // Вы москвитяночкой рождены». Автор послания воспринимает разочарование героини Ростопчиной в Москве как отказ от исторических корней, от прошлого своего рода и, в широком смысле, от истоков своего творчества. Московский хронотоп расширяет семантику, связанную с этим городом: Москва становится здесь географическим и духовным центром русского мира, объединяющим в себе прошлое и будущее, судьбу России и судьбу русской женщины-поэта.

Другое стихотворение Павловой «Мы современницы, графиня» (1847) продолжает ее полемику с Ростопчиной. Оно построено на сопоставлении-противопоставлении жизни двух лирических героинь и связанных с ними двух систем ценностей: светской суеты, «шумной доли» и «скромного труда». Важно отметить, что в сознании автора эти противоположные образы жизни обеих героинь оказываются неотделимы от топосов Петербурга и Москвы. Ср.:

*Вы в Петербурге, в шумной доле  
Себе живете без преград... <...>  
Люблю Москвы я мир и стужу,  
В тиши свершаю скромный труд,  
И отдаю я просто мужу  
Свои стихи на строгий суд* (С. 134, 135).

Москва в этом произведении становится «пределом тесным и родным», спасающим автобиографическую героиню Павловой от «внешнего» существования и раскрывающим ее подлинное предназначение: быть поэтом и женой.

Итак, полемика между двумя поэтессами в этот период оформляется в характерный микроцикл и раскрывает своеобразие художественных систем

каждой из них. Эмоциональной и рефлексирующей героине Ростопчиной противостоит полемизирующая героиня Павловой. И если в стихотворениях первой из них внешний конфликт преломляется через внутреннее состояние светской женщины и женщины-поэта, то в стихотворениях второй внешний конфликт женщины и поэта осмысливается через противопоставление социально-культурных топосов Москвы и Петербурга, символизирующих разное отношение к жизни и творчеству. В аспекте же взаимодействия поэзии и прозы в этом поэтическом цикле Ростопчиной и Павловой оформляется внешняя и внутренняя сюжетность, складываются типы двух женщин-героинь с их разным социальным статусом, разным отношением к миру и слову, возникают элементы «двуголосия». Все это в той или иной мере проецируется на прозу Ростопчиной и прозиметрический роман «Двойная жизнь» Павловой.

### **2.3 Поэтическая центрация в прозе Е. П. Ростопчиной**

Как известно, перу Ростопчиной, помимо большого поэтического наследия, принадлежат повести «Чины и деньги» (1837), «Поединок» (1838), роман в стихах «Дневник девушки» (1842-1850), историческая сцена в стихах «Монахиня» (1842), драмы «Нелюдимка» (1847) и «Дочь Дон Жуана» (1856), а также романы «Счастливая женщина» (1851-1852), «Палаццо Форли» (1854), «У пристани» (1857) и др.

Первым прозаическим опытом поэтессы стали «Очерки большого света», в которые вошли повести «Поединок» и «Чины и деньги». «Очерки» были изданы в 1839 г. отдельной книгой под псевдонимом «Ясновидящая».

Обращение Ростопчиной к прозе в 1830-е гг. не случайно. Как пишет Б. М. Эйхенбаум, в это время в русской литературе утверждаются два типа прозы. Первый тип прозы – ритмизованная проза, в которой используется эмоционально-возвышенная речь; в основе второго типа лежит

противопоставление поэзии и, как следствие, ориентация на разговорную речь как противоположную стихотворной<sup>149</sup>. Именно второй тип прозы утверждается в творчестве Ростопчиной в конце 1830-х гг.

Появление ее прозаических произведений было воспринято современниками по-разному. Известен отзыв Н. А. Полевого об «Очерках большого света», который в своем дневнике писал следующее: «Читал повесть Ростопчиной. Какая прелесть! Это наша Жорж Занд»<sup>150</sup>. Однако в целом выход «Очерков» для публики и критиков прошел почти незаметно.

Возникновение в русской литературе 1840-х гг. «натуральной школы» оказалось глубоко чуждо поэтессе. В письмах к Погодину она называет новое направление «натуральным хламом» и выражает свою обеспокоенность утратой прежних эстетических ценностей. Ср.: «А за них-то, за идеалы, кумиры моей молодости, заступаюсь я и смело выхожу и ополчаюсь при каждом случае против *реалистов, германистов, грязистов* и всей пресмыкающейся пишущей братии»<sup>151</sup>.

Прозаическое творчество Ростопчиной ею самой и ее современниками воспринималось как романтическое. По мнению М. А. Мазаловой, сознательная установка писательницы на романтизм проявляется в авторской позиции по отношению к культурно-исторической ситуации эпохи; в характере романтического конфликта; в тематике произведений и типе героя; в выборе жанровых форм<sup>152</sup>. Можно сказать, что проза Ростопчиной создается в соответствии с романтическими канонами.

В основе прозаических произведений писательницы лежит любовный сюжет, представляющий собой своего рода прозаическое переложение основного сюжета ее лирики: запретное с точки зрения света чувство двух людей, ощущающих свое духовное родство. Можно сказать, что поэзия Ростопчиной выступает как своего рода «внутренняя форма» ее прозы.

---

<sup>149</sup> Эйхенбаум Б.М. О литературе: Сборник статей. Л.: Сов.писатель, 1987. С. 248.

<sup>150</sup> Полевой Н.А. Дневник. Запись 14 янв.1838 г. // Исторический вестник, 1888. Т.31. № 3. С.661.

<sup>151</sup> Ростопчина Е.П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Правда, 1986. С. 349.

<sup>152</sup> Мазалова М. А. Проза Е. П. Ростопчиной (Проблема жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1999. С.7.



Понятие «внутренней формы» прозы используется нами в контексте исследований А. А. Потебни. Как известно, он рассматривал слово в нескольких аспектах: «внешняя форма» (фонетическая оболочка), значение слова и «внутренняя форма» (представление о предмете). Согласно представлениям ученого, в художественном слове выделяются: внешняя форма, то есть членораздельный звук; содержание, объективированное посредством звука, и внутренняя форма, раскрывающая ближайшее этимологическое значение слова. Таким образом, «внутренняя форма» является тем способом, каким выражается содержание, заключенное в слове. Тот же принцип был им использован и при анализе литературных произведений. Автор пишет: «В художественном произведении есть те же самые стихии, что и в слове:

1) Единству членораздельного звука, то есть внешней форме слова, соответствует внешняя форма поэтического произведения, - с тою разницею, что в произведении разумеется не только звуковая, но и вообще словесная, знаменательная в своих частях форма. Внешняя форма есть условие его восприятия и вместе с тем отличие поэтического произведения от произведений других искусств.

2) Представлению в слове в поэтическом произведении соответствует образ или известная совокупность, ряд образов. Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, а именно: представление, знак, символ, внутренняя форма, средство сравнения.

3) Значению слова соответствует значение поэтического произведения, называемое идеею»<sup>153</sup>.

Исходя из учения А. А. Потебни, представляется возможным осмыслить феномен поэтической центрации в прозе через формальные и содержательные признаки. Формальные признаки реализуются в использовании в прозе особых синтаксических конструкций, а также поэтических приемов, позволяющих ритмизировать текст. Необходимо

---

<sup>153</sup> Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высш.школа, 1990. С. 26.

оговориться, что под ритмом в данном случае понимается организация и взаимодействие сверхфразовых единств. Если в стихе поэтическая система организации речи как бы формирует последующее высказывание с ориентацией на форму предыдущего, то в прозе ритмизация задается заново. Как отмечает М. М. Гиршман, ритмическое единство в поэзии выступает как исходный принцип; в прозе же ритмическое единство – результат, «итог речевого развертывания»<sup>154</sup>. Но поэтическая центрация не сводится только к формальным признакам.

Как пишет В. Вейдле, главная поэтическая функция прозы видится в созерцании и переживании жизни как совокупности мгновений, имманентным свойством которых является их связь с бытием. Он отмечает, что поэтическое начало в прозе активизирует двойную субъективность: «свой, а не общий для всех мир, и с ударением на том, как он увиден»<sup>155</sup>. То есть использование поэтических приемов в прозе приводит к тому, что фабульная организация ее ослабляется, а рефлексивное начало усиливается. Однако сюжет в ней не исчерпывается рефлексией героя: событие становится эмоциональным фоном для его действий и переживаний. Среди особых содержательных признаков поэтического начала в прозе выделяются позиция повествователя, определяемая как двойная субъективность, и двунаправленная рефлексия героя как основа для развития сюжета.

Обратимся непосредственно к анализу прозы Ростопчиной. Так, в первой повести «Чины и деньги» своеобразие повествовательной структуры раскрывается за счет обращения к эго-документам: письму и дневнику главного героя – Вадима Свирского. Композиционно повесть состоит из трех частей: первая часть включает письмо Вадима Свирского своей сестре; вторая часть – дневник Вадима; третья часть – рассказ о событиях после смерти Вадима. Как отмечает М. А. Мазалова, повесть «Чины и деньги» относится к жанру светских повестей. В основе этой повести – столкновение

---

<sup>154</sup> Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М.: Сов. писатель, 1982. С. 280.

<sup>155</sup> Вейдле В. В. На смерть Бунина // Бунин И. А. Избранные сочинения. М.: ОЛМА Медиа Пресс, 2003. С. 783.

героев со светским обществом, конфликт между цельной личностью со своей системой ценностей и светскими законами, предписывающими определенную модель поведения и порицающими любое проявление искренних чувств. Фабула повести традиционна для этой разновидности жанра: в ней рассказывается история несчастной любви Вадима Свирского и Веры Клирмовой. Мать Веры выдает дочь замуж за состоятельного генерал-майора Гохберга, и, узнав об этом, Вадим кончает жизнь самоубийством.

Как отмечает исследовательница Т. Н. Щекина, повесть Ростопчиной была написана под сильным влиянием «Страданий юного Вертера» Гете, «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо и «Последних писем Якопо Ортиса» Уго Фосколо<sup>156</sup>. Сюжетная линия повести «Чины и деньги» перекликается с сюжетами этих повестей: молодой человек не может пережить утраты своих надежд и убивает себя; сословное неравенство оказывается сильнее искреннего чувства. Любовь в этих произведениях становится единственным способом самореализации героя в жизни, само же чувство любви трактуется как стихийная сила, способная и возвысить человека, и погубить его.

Повесть открывается письмом Вадима сестре, отправленном из Петербурга 14 февраля 18.. г. Ср.: «Сестра! какая мысль родилась в твоём воображении? Откуда любопытство в этом воображении, всегда спокойном, беспристрастном, холодном, как лед, покрывший теперь мои окна?..»<sup>157</sup>. Использование развернутого сравнения для определения степени спокойствия сестры позволяет герою передать особый характер повествовательной рефлексии, включающей в себя элементы поэтического начала. В этом фрагменте встречается ряд эпитетов с представленной в них градацией: спокойный — бесстрастный — холодный, а ядром сравнения становится образ «льда». Данная конструкция передает разность между

---

<sup>156</sup> Щекина Т. Н. Проблематика и поэтика повести Е. П. Ростопчиной «Чины и деньги» // Научные записки Харьковского государственного педагогического университета: Серия Литературоведение. Т. 37. Ч. 1. Министерство образования Украины, 2004. С. 17.

<sup>157</sup> Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов. Россия, 1986. С. 290. В дальнейшем все цитаты из повести «Чины и деньги» приводятся по этому изданию с указанием в скобках страницы.

восприятием событий братом и сестрой, которые выступают здесь как антиподы.

Сравнения, к которым обращается Вадим в своем письме, основываются на использовании контрастных образов: «голубка хочет изведать стихию саламандры», «письма, дышавшие страстью», «в душе моей было пусто, как в глуши степной». Данные антиномии позволяют раскрыть романтическую основу мышления героя, которая отражается и в самой композиции повести.

Обращение к эпистолярной форме позволяет акцентировать внимание на душевных переживаниях главного персонажа, передать нюансы его внутренних состояний. Отсюда само коммуникативное событие – общение с сестрой – оказывается вторичным, оно в большей степени воспринимается как фон, на котором протекает душевная жизнь героя. Его чувство в этом письме раскрывается преимущественно через систему лейтмотивных образов. Так, основным образом для определения сердечной привязанности Вадима становится образ огня. Любовь уподобляется огненной стихии, для ее описания используются такие словосочетания, как «огненные порывы моего сердца», «знойные дни моего счастья», «мелкие искры неполных чувств», «пылавшее сердце».

Письмо Вадима воспринимается как его внутренняя исповедь, как история его любви и судьбы. В нем важное место отводится первому знакомству с Верой и первым встречам с ней. Ср.: «Я видел, как от ребячливой суетности она переходила к женской чувствительности; как мой образ заслонял ее от всех искушений тщеславия <...> Я видел, что она платила мне любовью за любовь, что ее сердце стало верным отголоском моего собственного» (299). Письмо становится для Вадима попыткой воссоздания действительности, но действительности не столько событийной, сколько субъективно воспринимаемой, в которой изображение переключается с описания самого события на его эмоциональное переживание-проживание. Сознание Вадима вскрывает противоречивость

действительности, ее несоответствие представлению о ней, которое реализуется в образной и стилевой системе его письма.

В первой части повести все построено на контрасте желаемого и действительного. Герой, описывая свою жизнь, говорит, что был рожден с пылким сердцем и возвышенными мечтами, но «жестокая существенность разбила эти надежды, эти сны». Выстраиваемая в повести оппозиция сна-реальности, мечты-действительности становится основой для передачи антиномичности как доминирующем начале в сознании героев. Так, в бытовом плане романтическая антиномия реализуется в противопоставлении ожиданий действительности: Вадим приезжает в Москву, надеясь «вступить в это сердце России, в город, переживший все события отечественной истории», но вскоре «немая беседа с немymi камнями» ему надоела. Возникающий в повести мотив немоты не случаен: герой не находит отклика своим чувствам, его порывы и желания сталкиваются с молчанием, внешней и внутренней «немотой» города. Мотив немоты также воспринимается и как осознаваемая героем невозможность передать свое любовное чувство. Ср.: «Язык человеческий слишком беден, слишком ничтожен - не ему выразить богатства нашего сердца, и рассказ любви, как портрет красавицы, вечно останется неудовлетворительным, неполным» (290). Здесь образ невыразимого как полноты духовно-эмоционального восприятия мира вступает в противоречие с языковой стихией: словесное отражение переживаемых чувств не находит адекватного вербального воплощения. Однако герой наделен способностью создания текста (письмо, дневник) и может эстетически зафиксировать противоречие между словом с присутствующей в нем номинативной функцией и образом как квинтэссенцией невыразимого.

Любовь Вадима становится связующим началом между идеальным миром и действительностью: с одной стороны, она открывает героям истинный смысл бытия, их внутреннее предназначение, с другой стороны, вскрывает глубинное противоречие между желаемым и действительным.

Показательно, что для описания идеального мира, мира мечты используются эпитеты «неземная», «волшебная», «невыразимое», «загадочное».

Как пишет Т. Н. Щекина, в тексте повести находит свое отражение концепция любви Ростопчиной: любовь воспринимается как роковая сила, которая уничтожает или опустошает героя<sup>158</sup>. Она сопоставима с безумием, с утратой смысла жизни. Не случайно автор пишет о том, что «любовь Вадима была сумасшествием».

Психологическое начало в передаче любовного чувства отражается в описании поведения Веры на балу, данном в честь ее помолвки. Ср.: «Ее глаза то сверкали ярким огнем безумия, то блуждали, туманные и безвзорные, но улыбка, приросшая к ее устам, была достаточной вывескою для уверения света в ее счастье» (327). Данное описание отсылает читателя к стихотворению Ростопчиной «Ссора» (1838). Ср.:

*Мы встретились средь залы освещенной,  
Где свет в свои сто глаз глядел;  
Жизнь замерла в груди моей стесненной,  
От страха голос онемел...*

*Недаром страх!.. Заранее я знала,  
Что с ним должна я иль молчать,  
Иль изменить себе!.. Зараней приучала  
Язык, лицо и сердце лгать<sup>159</sup>.*

Ситуация ссоры, размолвки любящих, представленная в данном стихотворении, воспринимается как семантическая параллель к ее изображению в прозаическом тексте. Мотив угадывания собственного переживания в другом, вживание в другого переносятся в прозаическую повесть, сообщая ей поэтическую точку зрения на мир, в которой другой

---

<sup>158</sup> Щекина Т. Н. Проблематика и поэтика повести Е.П.Ростопчиной «Чины и деньги»// Научные записки Харьковского государственного педагогического университета: Серия Литературоведение. Т. 37. Ч. 1. Министерство образования Украины, 2004. С. 17.

<sup>159</sup> Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов. Россия, 1986. С. 82.

представлен субъективно через изображение его внутренней точки зрения. Важно отметить, что в координатах художественного мышления Ростопчиной страдание становится частью жизненного пространства современного человека; герои не могут передать его в словах, но могут осознать и принять, и эта способность сочувствовать другому превращается в маркер для определения родственной души, для ведения невербального диалога между героем и героиней.

Характерным связующим началом между бытовым и бытийным миром выступает в повести образ бала. В письме Вадима этот образ представлен через систему нанизывающихся метафор, которые формируют парадигматическую структуру произведения, также обнажая приемы поэтического мышления автора. Ср.: «Мазурка – это душа бала, цель влюбленных, телеграф толков и пересудов, почти провозглашение о новых свадьбах, мазурка – это два часа, высчитанные судьбою своим избранным в задаток счастья всей жизни» (298).

При описании отношений Вадима и Веры важная роль отводится категориям времени и пространства. Хронотоп повести включает в себя события, происходящие в Москве и Петербурге в течение двух с половиной лет. Он представлен в произведении фрагментарно, как в романтической поэме, и передает кульминационные моменты в судьбе главных персонажей: любовь Вадима к Вере, разлуку, смерть героя, встречу Катерины Свирской с Верой на панихиде, смерть Веры. Это объективное присутствие времени и пространства в тексте повести передается через их субъективное восприятие-переживание главным героем, получившем отражение в жанрах письма и дневника. Время, проведенное с Верой, кажется Вадиму мгновением. Восприятие жизненного потока как совокупности мгновений получает воплощение в тексте. Ср.: «Как длинен, как скучен день! <...> Я ждал долго. Наконец серебристая пыль взвилась вдали... <...> слышались шаги лошадей... пар от них валил клубом... дорожные все ближе... я различил огромную карету... я едва устоял на ногах... карета подъехала... промчалась...

то были не они - Веры тут не было!» (321). Здесь событие дробится на множество мгновений, каждое из которых фиксируется героем. Субъективность ощущения времени подчеркивается использованием парцелляции: каждое мгновение в сознании героя передается через синтаксическое многоточие.

Несоответствие ожидания реальности находит свое отражение и в конфликте повести: Вадим надеется, что сможет жениться на Вере, но ее мать отвергает его кандидатуру. Вадим не относится к числу богатых и завидных женихов, поэтому его притязания не воспринимаются Клирмовой всерьез. Это несоответствие раскрывается и на речевом уровне через использование каламбура, как, например, в интерпретации слова «бездушный». В представлении Клирмовой «бездушным» является человек, который не имеет крепостных душ. Такая семантика слова вступает в противоречие с другим его значением, связанным с отсутствием сочувствия, сострадания, сопереживания. Или, например, друг Вадима Л. женится на дочери откупщика и сообщает ему: «Беру *изрядную невесту и красивый мильон* в придачу» (296). Каламбурная замена эпитетов «красивый» на «изрядный» и наоборот дает представление об истинном характере брака Л. Он намеренно искажает смысл фразы, выявляя подлинный мотив женитьбы. Качества невесты заменяются количеством денег, богатое приданое шутивно обыгрывается и превращается в главную ценность. Каламбур как своего рода смысловая инверсия воспринимается здесь по аналогии с инверсией в стихе, когда слово намеренно маркируется через нарушение общепринятого порядка слов, что придает ему дополнительные смыслы.

Прагматическая сторона любви и брака воспринимается персонажами как «мелкий и смешной обряд», как светская игра, а не как священнодействие. Ср.: «Церемониальный приезд жениха с предложением, формальное сообщение от родителей, отговорки, слезы и наконец согласие; потом шум и тревога в доме, ежедневные проповеди и наставления от матери, поздравления старых тетушек, приправленные советами,



расспросами кузин о женихе, а еще более - о жениховых подарках, чинная помолвка, поездки без отдыха в лавки и магазины и в довершение всего - турецкая шаль и право безобразить милое личико уродливым чепцом и тяжелым током!» (304).

Не случайно в описание истории брака Софьи, сестры Веры, в повесть вводится мотив игры: будущий муж Софьи играл в вист, когда она проходила мимо; Климорова обсуждает выгодные партии для дочери, как будто делает ставки в карточной игре. Ситуация игры вскрывает особенности восприятия реальности прагматическими героями: жизнь превращается для них в игру, в которой ставками оказываются судьбы близких людей. В этой связи важно отметить, что одна из причин гибели Вадима связана с бытовыми сплетнями о его возможных долгах и карточном проигрыше: смерть героя воспринимается именно в контексте удачи/неудачи в игре.

Третья часть повести представляет собой эпилог. Повествование в ней ведется от третьего лица, однако повествователь вписан в окружающий мир: он становится наблюдателем, угадывающим и передающим состояние героев. Это сближает третью часть с первой и второй. Кроме того, в третьей части присутствуют узнаваемый балладный сюжет, передающий встречу невесты с мертвым женихом. Данный сюжет сближает прозаическую повесть с поэтическими текстами и во многом способствует раскрытию психологического состояния героев. Так, душевное потрясение Вадима передается через описание его внешнего состояния: «Его голова кружилась - в глазах меркло; он был не в силах сделать шага вперед, выговорить слово. Бесчувственный, сам не зная, что делает, приник он к стоявшей вблизи мраморной полуколонне» (326). Сравнение героя с мертвецом («окостенелый», «пожатие холодной руки») воспринимается как параллель к балладному сюжету, который в конце повести получает конкретное воплощение: Вера приходит к могиле Вадима. Встреча невесты с мертвым женихом, как, например, в балладах Жуковского «Людмила» и «Ленора»,

становится и предвестием скорой гибели самой героини, и не случайно вскоре после смерти Вадима умирает и Вера.

Страдание становится для героев повести испытанием, своеобразным поединком с судьбой. Смерть Вадима в этом контексте воспринимается как попытка протеста против неодолимости рока. Автор восклицает: «Не осуждайте Вадима! Приблизься, человек, выскажи над ним слово отвержения! приблизься тот, кто пребыл тверд, кто мужался, кто не роптал, когда с высоты блаженства одним махом рока он был свергаем в бездну всех страданий человечества!» (329). Использование здесь риторических обращений позволяет перевести текст на другой уровень восприятия — уровень соучастия читателя наравне с повествователем и автором. Как пишет в этой связи М. А. Мазалова, читателю, как и автору, «необходимо было активно и эмоционально окрашено выражать свое отношение к изображаемым событиям»<sup>160</sup>.

Особое место в повести занимает символика черного и красного цветов. Так, в черное одеты сестра Вадима и ее компаньонка в конце повести: «Против придела <...> стояли две дамы, обе в черном». Черный цвет у Ростопчиной воспринимается как знак разрыва с миром суетного света и как возможность обретения героиней внутреннего покоя. В этом смысле Катерина Свирская противопоставлена романтической (Вадим) и прагматической (мать Веры) моделям поведения, описанным в повести.

Красный цвет становится символом любовной страсти обоих героев, а также символом романтического бунта против разрушительных законов социума. Не случайно Вера появляется на панихиде в малиновом плаще. Символика красного цвета как цвета страсти соотносится и с поведением Веры. Ср.: «Пылкость нрава и живость страстей резко означались во всем ее существе, она не просила ни отрады, ни подкрепления, ни надежды - нет! она оплакивала земное, она чувствовала по-земному!» (331). В сцене похорон

---

<sup>160</sup> Мазалова М. А. Проза Е. П. Ростопчиной (Проблема жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1999. С. 10.

Веры красный цвет становится цветом ее гроба («В двух шагах от Екатерины пронесли малиновый бархатный гроб под парчовым покровом»).

Различие в мировосприятии и поведении обеих героинь подчеркивается и в следующем эпизоде. Ср.: «Дама в черном *медленно и тихо* приблизилась к надгробному кресту <...> Дама в малиновом плаще *как иступленная поверглась ниц* на холодный камень» (331).

Использование символики красного и черного цветов соотносится и с мотивом игры, где черный и красный – цвета игровых полей. Игровой дискурс выявляет имплицитное значение этих цветов и переводит их в символический план: красный цвет становится знаком победы над судьбой, выигрышем Веры, символом обретенного богатства и положения; черный же цвет означает проигрыш и смерть сначала Свирского, а потом и Веры. Символизм образов, предполагающий многократное расширение их смысловых значений, воспринимается как основа парадигматической структуры данного текста, которая напоминает об его поэтическом «ядре».

Номинация второй повести «Поединок», тоже вошедшей в «Очерки», отсылает к произведениям с дуэльной тематикой, среди которых «Выстрел» Пушкина, «Бал» Баратынского, «Герой нашего времени» Лермонтова и др. Эта повесть, по мнению исследователей, представляет собой более сложное в жанровом отношении образование. Особенности сюжетостроения в ней во многом трансформируют канон светской повести, а использование элементов других жанров существенно изменяет характер повествования.

Фабула первой части «Поединка» перекликается с фабулой «Выстрела»: полковник Валеви́ч, который ведет замкнутый образ жизни, рассказывает историю своей дуэли молодым сослуживцам. Главного героя повести Ростопчиной так же, как и Сильвио, окружает атмосфера таинственности. Ср.: «Над письменным столом, который равно обит был черным, висел всегда пистолет, и ничья рука, кроме руки полковника, не прикасалась к нему.<...> Пистолета не заряжали, не чистили; он был не любимым оружием, но таинственным залогом чего-то давнишнего, чего-то мрачного и

незабвенного.<...> На столе днем и ночью горела лампада, выделанная из человеческого черепа, сквозь отверстия коего проливалось унылое сияние, озарявшее стоящую за лампадою картину, голову молодого человека редкой красоты. Горизонтальное положение этой головы, ее закрытые глаза <...> достаточно свидетельствовали, что она была списана с мертвеца»<sup>161</sup>. Отметим, что если пространство повести Ростопчиной насыщается предметами, имеющими отношение к тайне дуэли Валевица, то в тексте Пушкина описание предметного мира сводится к минимуму, а основное внимание сосредоточено на истории Сильвио. Можно сказать, что в своей повести поэтесса «облекла плотью лаконичный психологический образ Сильвио»<sup>162</sup>.

Также возможным источником повести Ростопчиной могла послужить баллада В. Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», известная в переводе Жуковского. Сюжет встречи барона с убитым им Ричардом Кольдингамом и последующее наказание барона за убийство соотносится в повести с историей Валевица и Дольского: после дуэли Валевиц получает письмо от убитого им Дольского. Разрыв Юлии со светским обществом в повести Ростопчиной сюжетно связан с уходом героини баллады в монастырь. В «Поединке» Юлия, как известно, добровольно отрекается от света и уезжает в глухую деревню, где ухаживает за своим престарелым мужем.

Особая роль в тексте повести отводится описанию картины в кабинете Валевица, которая «является источником той атмосферы таинственности, которая пронизывает текст»<sup>163</sup>. Картина, изображающая молодого человека на смертном одре, является одновременно и завязкой сюжета повести, и финалом разыгравшейся некогда драмы. По мнению Н. Г. Морозовой, эта

---

<sup>161</sup> Ростопчина Е. П. Поединок // Уединенный домик на Васильевском: Сборник повестей. М.: ОЛМА Медиа Пресс, 2011. С. 196. В дальнейшем все ссылки на повесть «Поединок» будут даваться по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>162</sup> Гельфант Я. Соучастие и канон: «Поединок» Ростопчиной// Социальные и гуманитарные науки: Литературоведение. Отчеств. и зар.лит-ра. Вып. 1-4. РАН ИНИОН, 2004. С. 107.

<sup>163</sup> Морозова Н.Г. Экфразис в русской прозе. Новосибирск: НГУЭУ, 2008. С. 67.

картина, с одной стороны, воспринимается Валевицем как икона, о чем свидетельствуют горящая лампада, особый характер изображения на холсте («прозрачная пелена облаков», «отблеск прекрасной души», «луч небесный»). С другой стороны, лампада, горящая перед холстом, сделана из человеческого черепа, а сам герой спит в кровати, напоминающей гроб. Можно сказать, что картина получает в повести амбивалентный сакрально-инфернальный смысл, который проецируется на взаимоотношения двух главных героев: Валевица и Дольского. Кроме того, в этом эпизоде задается «поэтическая» сюжетная стратегия повести, связанная с параллелизмом визуального и вербального текстов, с рассказом одновременно на языке живописи и слов об одних и тех же событиях, кардинально изменивших жизнь всех ее действующих лиц.

В «Поединке» Дольский и Валевиц воспринимаются как романтические герои-двойники, однако если Дольский является положительным героем, то Валевиц превращается в его антагониста. О Дольском как носителе идеального начала говорит Валевиц, отмечая, что «он попал не в свой мир; его настоящая сфера была выше, светлее, чище нашей» (226), и сравнивает его внешность со «всеми идеальными прелестями, всеми духовными оттенками творений новейших художников» (227). Характерно, что при описании облика Дольского автор использует эпитеты «небесный», «чистый», «пламенный», «благочестивый», «искренний», а также развернутое сравнение его души с «чистой голубицей между коршунов честолюбия и среди воробьев легкомыслия».

Валевиц же представлен в повести как носитель темного, инфернального начала, которое передается через словосочетания «дух зла», «демон», «гонитель». При первом знакомстве с Дольским он играет роль демона-соблазнителя, пытающегося внушить герою ложность выбранного им пути. Ср.: «Началось тактикой оболъщения. Отложив гордость до другого случая, я упредил Дольского посещением, осыпал его вежливостями» (233). Вместе с тем Валевицу суждено первым догадаться о возникшей любви между

Юлией и Алексеем. Рассказ об их чувствах во многом воспринимается как прозаическая параллель к любовной лирике самой Ростопчиной. Ср. следующий отрывок из повести «Поединок»: «Я мог видеть, как она несколько месяцев истощала все силы свои в неравном бою рассудка против сердца, переходила медленно и постепенно чрез все периоды страсти, уступала, примирялась с новыми чувствами своими, наконец, отбросила сопротивление и покорилась судьбе, сердцу и любви» (244) и такие ее стихотворения, как «Разговор во время мазурки» (1837), «Вы вспомните меня» (1838), «Воспомяненье» (1839), «Подаренный букет» (1842) и др.

В сознании героев сам поединок воспринимается как столкновение двух высших надличностных сил, поэтому не случайно Дольскому кажется, что Валевиц исполняет волю рока. «Вы поступили вопреки себе самому, но видно так суждено, видно так определено» (281), - говорит он Дольскому. Такое понимание рока, судьбы способствует эстетическому сближению повести и баллады в творчестве Ростопчиной. Так, в повести воспроизводится балладный сюжет борьбы небесных, божественных сил с демоническими. К примеру, Валевиц воспринимается Дольским не только как демон-искуситель, но и как исполнитель воли судьбы, так как герою в детстве была предсказана гибель от оружия. В повести Валевиц становится невольным свершителем злой судьбы и по отношению к двум любящим героям, и по отношению к самому себе, поэтому Дольский воспринимает его как «слепое орудие рока».

В тексте повести выразительной метафорой судьбы становится образ зеркала. Сцена с гаданием в «Поединке» соотносится со сценой гадания из баллады Жуковского «Светлана» (1813). Как известно, Светлана во время гадания видит убитого жениха, а мать Алексея видит убитого сына. Однако если в балладе встреча с мертвецом оказывается всего лишь сном героини, то в повести сюжет встречи с мертвым становится предсказанием будущей судьбы Алексея: его гибели на дуэли. Образы креста и белого голубя также переосмысляются у Ростопчиной. Здесь крест, сохраняя свое значение

защиты от темных сил, воспринимается Дольским как стремление не искушать судьбу. Ср.: «На кресте, надетом на меня при купели, я произнес матери торжественный обет, ею требуемый» (293). Образ же белого голубя как символ Святого духа соотносится в повести с образом Алексея Дольского, который воспринимается как «чистая голубица среди коршунов». Выстраиваемый в этой повести ряд символической образности «оформляет» парадигматическую структуру текста, основанную на тождестве и связанную с явлением поэтической центрации в прозе.

Смерть героя на поединке сближает повесть Ростопчиной с романом Лермонтова «Герой нашего времени». Высказывание Печорина о судьбе и ее предопределенности неотделимо для него от проблемы свободы воли. Ср.: «Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает»<sup>164</sup>. Фаталистическое же понимание судьбы лишает человека возможности нести ответственность за свой выбор, как это происходит, например, с Вуличем, жизнь которого превращается в поединок с судьбой.

Герой же Ростопчиной изначально принимает то, что уготовила ему судьба. Более того, гибель на поединке видится Дольскому как плата за счастье Юлии. Ср.: «С невыразимую гордостью чувствую, что смертью моею выкуплю ее от поношения», - говорит он. Смерть осознается им как необходимость пожертвовать собой для счастья возлюбленной. Важно отметить, что балладная категория рока дополняется в этой повести христианскими коннотациями. Смирение Дольского перед своей участью косвенно перекликается со смирением и осознанием необходимости личной жертвы-искупления, подобной искуплению Христа. Ср.: «Сын Человеческий идет, как писано о Нем, но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться» (Матф., 26:24). Раскаяние же Валеви́ча после дуэли сопоставимо с раскаянием Иуды, предавшего Христа, который говорит о себе: «Согрешил я, предав кровь

---

<sup>164</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М.: ОЛМА Медиа Пресс, 2007. С. 193.

невинную» (Матф., 27:5). Ср. соответствующий эпизод в повести «Поединок»: «На поединок? Ты?.. Тебе пролить кровь товарища, кровь друга... потом... Знаете ли вы, что такое угрызение совести, совести неумолимой, неусыпной совести?..» (224). И если Дольский следует предсказанной ему судьбе, то Валевиц осознает необходимость искупить свой грех. Можно сказать в этой связи, что балладное начало в данной повести аккумулирует одновременно несколько балладных сюжетов: борьбы человека с судьбой, борьбы божественных и inferнальных сил, искупления вины грешника.

Тема поединка и гибели героя, представленная в повести, пересекается с другими текстами, имеющими сходную тематику, в результате чего происходит своеобразное «расширение» сюжета поединка. Например, стихотворный фрагмент, заявленный в эпиграфе:

*Дохнула буря – цвет прекрасный*

*Увял на утренней заре...*

*Тому назад одно мгновенье*

*В сем сердце бились вдохновенье,*

*Вражда, надежда и любовь,*

*Играла жизнь, кипела кровь;*

*Теперь, как в доме опустелом,*

*Все в нем и тихо, и темно... -*

описывает гибель Ленского из романа Пушкина «Евгений Онегин» и одновременно соотносится с фабулой повести Ростопчиной, сближая горизонт читательского ожидания с возможным развитием сюжетной линии «Поединка». С другой стороны, отсылка к дуэли Ленского и Онегина проецируется на ситуацию поединка Дольского и Валевица и придает дополнительный смысл обоим произведениям.

Сцена смерти Ленского и восприятия ее Онегиным внутренне соотносится с описанием смерти Дольского и восприятия ее Валевицем. Ср. в «Евгении Онегине»: «Мгновенным холодом облит, // Онегин к юноше



спешит, // Глядит, зовет его... напрасно: // Его уж нет»<sup>165</sup> и в повести «Поединок»: «Чувствую пулю в руке и вижу - Дольский на земле, в крови <...> Он еще дышал. Я подошел к нему. Слова раскаяния жгли уста мои» (279).

Важно отметить, что сама номинация повести акцентирует внимание на ситуации поединка, при этом нужно заметить, что ее сюжетное развитие включает в себя несколько вариантов интерпретации, или семантического варьирования, по выражению В. В. Виноградова. Первый вариант — поединок трактуется как сражение между двумя соперниками (сцена дуэли Валеви́ча и Дольского). Второй вариант раскрывает конфликт героев с обществом (история романа Юлии и Дольского). Третий вариант передает столкновение героев с судьбой и поединок с ней (история гадания матери Дольского). Подобное варьирование, акцентированное в повести, оказывается эстетически созвучным «тесноте стихового ряда» в поэтическом произведении и формирует своего рода смысловой «резерв» в повести.

Семантическое варьирование сохраняется и в использовании нескольких планов повествования. Начало повести напоминает физиологический очерк, в котором внимание приковано к мельчайшим деталям быта, помогающим представить характер военного человека. Ср.: «Какое обширное поле догадок и предположений открыто физиологу во временном жилище, где военный отдыхает мимоходом, месяц, неделю, день, смотря по обстоятельствам; зато как все в этом жилище полно занимательностью, как на всех предметах отражается нрав жильца!» (196). Появление очеркового начала в повести не случайно. В 1830-е гг. очерк становится одним из ведущих жанров в русской литературе. Целью очерка была типизация, попытка описать отдельные черты характера в единстве с породившей их социально-культурной средой. Именно с этими тенденциями физиологического очерка и полемизирует Ростопчина как сторонница романтической эстетики. Это видно в начале

---

<sup>165</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959-1962. Т. IV. С. 124.

повести. Ср.: «Но, кажется, я не про это с вами говорила, и мне странно, что сцепление моих мыслей могло меня перебросить к безмятежным бабушкам от мятежных случаев походной жизни их потомков» (196). Повествование здесь переключается в другой план: вместо описания быта военных рассказывается о старой привычке записывать мысли на полях книг и хранить их. Повествователь прямо включается в очерковое пространство произведения, меняя характер своей установки с описания быта на раскрытие процесса создания текста. Физиологический очерк таким образом трансформируется в романтическую повесть с метатекстуальными включениями, где выстраиваются новые отношения между автором, повествователем, героем и читателем. Здесь автор как будто овладевает героем, подчиняя его своему эстетическому и этическому заданию. Ср.: «О! как я ненавижу вас, модные, напрасные, безжизненные кабинеты, пустые декорации бесцветной драмы» (189), «Но любопытство не дремлет даже там, где нет нас, бедных женщин, со времен прабабушки Евы уличенных в любопытстве» (198).

Диалог-полемика между жанровыми традициями очерка и романтической повести ведется на протяжении всего повествования. В особенности это касается образа Валеви́ча, который создается на пересечении двух точек зрения: бытовой, прагматической и возвышенной, романтической. Например, уездных барышень он привлекает своей «интересностью» и одновременно количеством душ. Его сравнивают с героями поэм Байрона Ларой и Гяуром, не забывая спросить, женат ли он. Так высокие романтические образы становятся объектом пародии, сообщая всему произведению комический эффект.

Рассказ Валеви́ча об его дуэли с Дольским монологичен и направлен на максимальное эмоциональное воздействие на читателя. Экспрессивный характер его исповеди подчеркивается, в частности, через использование оценочной лексики для характеристики поединка: «ужасающий»,

«благороднейший», «хладнокровие бездушия», «убийство дневное», «чудовищная изысканность». Здесь акцент делается на вторичном проживании героем самой ситуации дуэли, а его исповедь носит характер покаяния перед погибшим Дольским. Осознание вины перед другим заставляет Валевича по-иному оценить свою прошлую жизнь. Рассказ о событиях, предшествующих дуэли, переключается затем на его оценку собственного поведения, и то, что раньше казалось нормой, теперь осознается как преступление. Ср.: «Мое гонение обвело вокруг Дольского и Юлии заколдованный очерк, через который они не смели переступить, который я смыкал все теснее и теснее, по произволу моей прихоти» (266).

Раскаяние Валевича позволяет читателю воспринимать прошлое героя как своего рода балладный текст с сюжетом преступления и наказания. Воспоминания героя о трагической судьбе Дольского становятся выражением его личностного поиска истины. Письмо Дольского Валевичу также раскрывает поиск героем экзистенциального смысла своей жизни. Можно сказать, что на этом пути происходит осознание обоими героями своего нетождественного тождества, которое выступает «внутренним центром лирической структуры», по мысли Т. И. Сильман<sup>166</sup>.

Рефлексия обоих героев, представленная в форме исповеди (Валевич) и письма (Дольский), приводит к тому, что событийный ряд в повести как бы уходит на второй план. Произошедшая дуэль воспринимается как прошлая жизнь Валевича и Дольского, а рефлексия по поводу этого события как текущее настоящее. Так, Валевич словно помещает себя в заколдованный круг замкнутого переживания: в связи с этим сравнение его с монахом получает особую семантику. Покаяние в совершенном убийстве становится тем замкнутым пространством, в котором обречен находиться герой.

Вместе с тем искупление греха этим персонажем раскрывается через автонарративные приемы, когда он «проговаривает» свое прошлое, переосмысляя его и создавая из него текст. Как отмечает И. Л. Альми, «я»

---

<sup>166</sup> Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 12.

героя в повести связано с функцией прямого «выговаривания»<sup>167</sup>. Восприятие Валевичем другого как себя активизирует поэтические тенденции в прозаической повести Ростопчиной и выступает центром текстопорождения. Поэтому сюжет, рассказанный Валевичем, размыкается и получает свое дальнейшее развитие в рассказе полкового доктора, сообщающего о будущей судьбе Юлии. Ср.: «Ее трауром была жестокая необходимость пышных нарядов; ее терновым венцом были цветы и алмазы, тяготившие ее голову, и вместо рыданий надгробных она принудила слух свой внимать аккордам бальной музыки» (314). Здесь представлена та же трагическая модель восприятия мира, что и у Валевича, но передающая внутренние страдания героини через их внешнюю актуализацию в антиномичных образах, в образах-антитезах. Если Валевич замыкается в своем переживании смерти Дольского, то Юлия по своему положению в обществе лишена такой возможности. История ее любви к Дольскому становится для нее той тайной, которую она обязана беречь от посторонних, и одновременно с этим ее чувства остаются для нее «жизнью души, жизнью таинственной, невысказанной».

Итак, обе рассмотренные нами повести Ростопчиной содержат в себе важнейшие приемы, раскрывающие поэтическую природу прозаического текста. Рефлексия героев становится тем конструктивным началом, которое формирует психологический сюжет в обоих произведениях. Аллюзивные отсылки к жанру баллады обнаруживают поэтическую составляющую обоих произведений. Поэтическое начало мотивирует и изменение точки зрения повествователя в обоих текстах, которая становится подвижной и раскрывает его эмоциональное отношение к героям и к описываемым событиям. Наличие поэтической структуры в прозе трансформирует и жанровую природу рассматриваемых произведений. Обращение к жанру письма, дневника, исповеди способствует размыванию жанровых границ светской повести и формированию особого эстетического «резерва» в интерпретации текста.

---

<sup>167</sup> Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб: Изд-во Семантика-С: Скифия, 2002. С. 466.

## 2.4 Особенности нарративной поэтики в «Неизвестном романе» и «Дневнике девушки» Е. П. Ростопчиной

«Неизвестный роман», занимающий особое место в творчестве Ростопчиной, впервые был опубликован анонимно в № 1 журнала «Москвитянин» за 1848 г. Первая редакция включала в себя 9 стихотворений, однако в вышедшем в 1856 г. двухтомном собрании сочинений текст романа был издан уже в расширенном виде: автором было добавлено 11 стихотворений и одно стихотворение убрано. Во второй публикации сюжет «Неизвестного романа» получил новое осмысление, а само произведение перестало быть анонимным. Как полагают исследователи, такие изменения в структуре цикла были связаны с историей отношений Ростопчиной и Андрея Николаевича Карамзина (1814-1854), сына Н. М. Карамзина. После его гибели в Крымской кампании 1854 г. необходимость скрывать авторство произведения исчезла<sup>168</sup>.

Своеобразие структуры «Неизвестного романа», представляющего собой слияние лирического цикла и жанра поэмы, основывается, по мнению Л. Е. Ляпиной, на сопряжении двух поэтических традиций. Это «так называемые «несобранные» циклы, обращенные к одному адресату, но текстуально автором не организованные» («протасовский» цикл Жуковского, «щербатовский» Лермонтова, «панаевский» Некрасова), и «в определенной степени подготовленные ими уже собственно текстовые любовные циклы» («Из прошлого» А. Н. Майкова, «Весенние песни» В. В. Крестовского)<sup>169</sup>.

В предисловии к журнальному варианту «Неизвестного романа» выстраивается сложная иерархия рассказчиков: это издатель, публикующий вместо вступления письмо г-на N. N.; г-н N. N., получивший разрозненные

<sup>168</sup> Подробнее об этом см.: Киселев-Сергенин В. Тайна графини Ростопчиной // Нева. – 1994. - №9. – с.267-284.

<sup>169</sup> Ляпина Л.Е. Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла («Неизвестный роман» Е.Ростопчиной)[Электронный ресурс] // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV (Сборник научных трудов). Тверской государственный университет, 1998. Режим доступа: <http://www.lingvids.ru/lings-189-2.html>

листки рукописи со стихами от своей сестры; его сестра, сопроводившая отправленные стихотворения письмом; наконец, автор этих произведений покойная З... Кроме того, данному произведению предпослано посвящение «К. П. И. М.», адресованное, вероятно, князю Петру Ивановичу Мещерскому (1802-1876), женатому на Е. Н. Карамзиной (1806-1867), близкой знакомой Ростопчиной<sup>170</sup>.

В письме г-на Н. Н. подчеркивается фрагментарный характер отправленной им в редакцию журнала рукописи. Он пишет: «Листки содержат отрывки в стихах и стихотворенья, по-видимому набросанные в разное время, без цели, но связанные вместе тесною нитью, развитием одной и той же мысли, или лучше сказать, одного и того же чувства»<sup>171</sup>. Как следует из письма, столичный житель г-н Н. Н. объединяющее начало полученных им разрозненных стихотворений видит в истории любви, поэтическом рассказе о тайной жизни сердца их автора – современной женщины. Отмеченная им фрагментарность предлагает читателю свой код интерпретации: «восстановить» недосказанное и реконструировать историю взаимоотношений героя и героини.

В жанровом отношении г-н Н. Н. определяет эти «листки» то как «отрывки в стихах», то как «нечто в роде дневника», то как «поэму страсти». Вместе с тем, говоря о сущности женской поэзии, автор письма отмечает свойственную ей «странную смесь всего глубокого и святого со всем неуловимо-легким и мелко-суетливым», а главную особенность стихов З... видит в том, что «сердце ее <...> принимало впечатления разных явлений жизни чрез призму собственного животворящего луча» (172, 173). Жизнь сердца, пропущенная сквозь призму эстетических установок автора, такова, на наш взгляд, определяющая черта лирики неизвестной поэтессы.

Этому эстетическому взгляду противопоставлена другая точка зрения, встречающаяся в письме сестры г-на Н. Н., отправленном из провинции: из

---

<sup>170</sup> Подробнее об этом см.: Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов.Россия, 1986. С. 419.

<sup>171</sup> Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Сов. Россия, 1986. С. 172. В дальнейшем все сноски на это произведение даются по указанному изданию с указанием в скобках страницы.

деревни Михайловка, Пензенской губернии, Чембарского уезда. В нем бытовая сторона жизни покойной З... («Мы считали ее добренькой, да находили, что никто лучше ее не варил вишен с ванилью») дополняется окружающей ее тайной («Сквозь все ее старанья казаться спокойною мелькало какое-то грустное волнение, какая-то сердечная, томительная тревога, которой мы себе объяснить не умели»), а ее стихи воспринимаются как «единственный отголосок прекрасной души» (174, 175).

Для издателя же важно передать целостное восприятие личности и поэзии умершей женщины, которое рождается на пересечении этих двух точек зрения, на дополнении эстетического дискурса бытовым. Наконец, само название произведения «Неизвестный роман» и посвящение к нему принадлежат автору, акцентирующему внимание на тайне как самой жизни, любви, женского сердца, так и тайне поэзии, искусства.

Итак, в прозаическом вступлении к данному стихотворному роману актуализируются разные типы художественных нарративов и метанарративов: поэзный, дневниковый, эпистолярный, которые возникают на пересечении четырех точек зрения и раскрывают эпический потенциал произведения, его жанровую и сюжетную динамику, его многообразные интерпретационные коды. Важно отметить, что это вступление позднее было исключено Ростопчиной при перепечатке «Неизвестного романа» в первом томе ее собрания сочинений в 1856 г.

«Неизвестный роман» включает в себя 19 стихотворений, среди которых «Раздел», «Тебе одному», «Не для тебя, так для кого же?..», «После бала», «После другого бала», «Ожидая его», «Вместо упрека», «Зачем нас гонят люди», «Трилогия», «Прости!», «При свиданьи», «Новоселье», «Счастливым днем», «Молва», «Ожиданье», «Ссора», «В зимнюю ночь», «Опустелое жилище», «Кто виноват?». В журнальном варианте последним стихотворением было «Опустелое жилище», в собрании сочинений – «Кто виноват?».

Сквозным сюжетом всего цикла является история любви героини и осмысление ею своего чувства как осознания своего предназначения и своего пути в этом мире. Любовь понимается здесь как животворящее начало, способное изменить жизнь человека, открыть ему подлинный смысл существования. При этом определяющим становится духовное родство людей и их общая устремленность к идеалу. Открывается «Неизвестный роман» стихотворением «Раздел» («Я весела среди говора и смеха»). Само название первого стихотворения цикла отражает глубинный конфликт между чувствами лирической героини и необходимостью соблюдения светских приличий, разделения внутреннего и внешнего поведения героини. Ср.:

*Улыбки им – всем чуждым, проходящим,  
Им всем, красно иль сладко говорящим, -  
Улыбки им, - в отплату иль ответ!*

*Но для тебя, о сердца сон священный,  
Но для тебя, мой спутник неизменный, -  
Моя слеза – глубоких чувств завет! (С. 176)*

По замечанию Л. Е. Ляпиной, «последний терцет проецируется на всю дальнейшую историю ее душевных переживаний»<sup>172</sup>. Внутренняя драма лирической героини скрывается под мнимой веселостью. Встречающийся в этом стихотворении мотив тайны противопоставляет подлинное существование героини, ее внутреннюю жизнь жизни внешней, мнимой, иллюзорной. И если основным топосом внешней жизни выступает «живой круг знакомых и друзей», то топос внутреннего существования связан с «домашней тишиной». Отсюда и весь лексический строй стихотворения организуется двумя противоположными образами: улыбкой и слезами. При этом если улыбки неотделимы от «говора и смеха», от «светского успеха», от

---

<sup>172</sup> Ляпина Л.Е. Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла («Неизвестный роман» Е.Ростопчиной)[Электронный ресурс] // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV (Сборник научных трудов). Тверской государственный университет, 1998. Режим доступа: <http://www.lingvids.ru/lings-189-2.html>



гордости, то слезы выражают «мечту уединенную», «сердца сон священный», «глубоких чувств завет».

В следующих затем стихотворениях «Тебе одному», «Не для тебя, так для кого же?..» раскрывается философия счастья героини, которая связана с верой в провиденье и во многом наделяется христианскими чертами. Ср.:

*Счастлива я, когда любви высокой  
Святую скорбь вдвоем почуем мы... <...>  
Счастлива я в часы благоговенья,  
Когда, полна блаженства моего,  
Я о тебе молюся провиденью  
И за тебя благодарю его!.. (С. 177)*

Используя анафору «Счастлива я» в трех последних катренах этого стихотворения и прием градации, автор раскрывает свое понимание любви как восхождение от «житейской тьмы» к «вечности далекой», от «земного мира» к «святой скорби вдвоем» в «часы благоговенья». Рефрен же «Не для тебя, так для кого же» из одноименного стихотворения акцентирует внимание на бытовой стороне любви, немислимой вне светского круга друзей и знакомых, который оживотворяется присутствием любимого существа.

В четвертом и пятом стихотворениях «Неизвестного романа» возникает детально описанный хронотоп бала. Бал выступает здесь как один из важнейших сюжетных центров произведения, который получает различное осмысление в зависимости от психологического состояния героини. В прошлом бал – это место встречи, «многолюдства», где героиня в полной мере ощущала свое одиночество, жила своей внутренней жизнью, сокрытой от других. В настоящем – это место, «полное очарованья», которое становится таковым через обретение ответной любви, как в стихотворении «После бала». Можно сказать, что этот образ воспринимается во многом как своего рода камертон внутреннего самоощущения героини, когда она либо «благословляет жребий свой», либо «и день в слезах и ночь без сна»

проводит («После другого бала»). Так передается в этих стихах и в романе в целом само течение времени, раскрывающее и нюансы внутренней жизни героини, и историю ее любви, и этапы ее жизненного пути. Так актуализируются исповедально-дневниковые нарративные стратегии в этом произведении.

Переломный момент в истории двух любящих начинается с седьмого стихотворения, которое называется «Вместо упрека». Здесь любовь, которая проходит испытание временем, не объединяет героев, а противопоставляет их друг другу: воспоминание о счастливом прошлом одного из них уже не вызывает отклика в душе другого в настоящем. Прошлое отражено в переписке героя и героини, где «память сердца», выраженная в слове, не способна противостоять в настоящем «холоду света», «речам завистливым и злым» и находится во власти «рассудка» и «расчета рокового». Важно отметить, что эта нетождественность чувств любящих раскрывается на формальном уровне через чередование стихов с разным типом рифмовки: перекрестной, опоясывающей и смежной, в определенном смысле отражающей конфликт прошлого и настоящего, слова и угасающего живого чувства, воспоминания о «памяти прежней» и чуждости всему сейчас. Встречающиеся в этом произведении элементы эпистолярного дискурса соседствуют с дискурсом романным, присутствующим в стихотворении «Зачем нас гонят люди» («... какой-нибудь роман // Важнее света нам и больше нас волнует»). На пересечении этих двух типов дискурса формируются нарративные стратегии в данном произведении, основанные на смене объективного и субъективного типов повествования, на эстетической игре точками зрения героини, создателей двух писем, издателя и автора, которые представлены в журнальном варианте «Неизвестного романа».

Своеобразным романом в романе является здесь произведение IX под названием «Трилогия». Три стихотворения, входящие в него, посвящены истории любовного чувства героя, переданной от 3-го лица. Эти стихотворения, написанные октавами, в сюжетном плане воспринимаются

как параллель к истории любви главных героев «большого» романа. Первое стихотворение прочитывается как предчувствие героем будущей любви, знаковыми образами которой выступают Италия и пенье соловья. Второе стихотворение передает всю полноту любовного чувства героя, неотделимого от авторской философии счастья и судьбы. Важно отметить, что в состоянии взаимной любви судьба «покорная» всегда с «природой заодно». Данное произведение служит кульминацией всего мини-цикла. В нем «тайный разговор» любовников, слышимый только Богом, материализуется через соловьиное пение. Ср.:

*Кругом молчало все. Лишь соловьи  
Бессчетные в саду перекликались,  
Сливали трели звонкие свои,  
Раскатами протяжно заливались.  
Все радости, все нежности любви  
Так сильно в этих звуках выражались!  
Им внемля, он шептал с улыбкой ей:  
«Певец любви и счастья соловей!..» (С. 187)*

Здесь человеческое молчание и пенье соловьев органично восполняют и заменяют друг друга, связывая предчувствие любви в прошлом и ее эмоциональное проживание-переживание в настоящем. Наконец, третье стихотворение посвящено воспоминаниям героя о прошедшей любви, когда к «мечтам тревожно-сладким равнодушный» он невольно «откликнется быломu». Своеобразными архетипическими образами былого выступают здесь майский день и пенье соловья. Соловей воспринимается в данном тексте не только как символ любви, но и как символ животворящего воспоминания, как выражение тоски по земному раю, земному блаженству, а также как символ поэзии, поэтического искусства<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> См.: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 257.

Отметим, что обращение к октаве оказывается в этом внутреннем цикле глубоко содержательным. Данная строфа акцентирует внимание на параллельном сюжетном развитии двух историй в «Неизвестном романе», представленных от 1-го и от 3-го лица, передает этапы развития любовного чувства в его психологических нюансах, раскрывает противопоставление субъективного и объективного типов повествования.

Мотив воспоминания о прошедшей любви, звучащий в «Трилогии», развивается далее в таких стихотворениях «Неизвестного романа», как «Прости!» (X), «При свиданьи» (XI), «Новоселье» (XII), «Кто виноват?» (XIX). Этот мотив соединяет не только прошлое, настоящее и будущее героев, но и раскрывает всю палитру любовных переживаний, представленную в антиномичных образах «союза вольного» и «разлуки невольной», «чаши сладострастья» и «пытки искушенья», «блаженных часов» счастья и «тяжелого сна разлуки».

Важную роль в раскрытии авторской концепции любви в этом произведении играют стихотворения, завершающие его. Среди них «Ожиданье» (XV), «В зимнюю ночь» (XVII), «Кто виноват?» (XIX). Любовь воспринимается автором как самозабвенное служение другому («За пару слов, за светлый проблеск взгляда // Я жизнь одам кумиру своему»); как осознание предназначения женщины в социуме («Ты женщина: весь мир, всю жизнь, все счастье // В любви, в одной любви навек вместила ты»); как вынужденная жертва честолюбивым устремлениям возлюбленного («Ты понял жизнь! .. не жизнь души и сердца, - // Но дельную, по цифрам и графам...»); как преходящее состояние души («Поверь, - о прежний друг, - мы только тени // Двух любящих счастливец»); как поединок двух сердец («Раба ты, женщина, когда сама полюбишь, // И царствуешь, когда любима ты»); как непрерывная борьба с собой и с социумом («Сердечных тайных язв скрой ноющие боли // И свету прежнюю себя припомини»). Такое многомерное восприятие любви не только соответствует общему романному замыслу поэтического произведения Ростопчиной, но и соотносится со

множеством субъектов речи в нем, помогает передать само течение любовного чувства и его психологические коллизии.

Развязка романа представлена в стихотворении «Кто виноват?», завершающем все произведение. Важно подчеркнуть, что образ огня: любовного, божественного, поэтического, сопровождавший развитие основного сюжета в этом произведении, сменяется здесь образом теней как негативной трансформацией этого огня. Героиня ощущает необратимость утраты любовного чувства, а также необратимость самого времени. Мечты и созданная ими реальность разрушаются от столкновения с прагматикой жизни, «сухой житейской прозы» и с прагматикой любовного чувства героя. Ср.: «Клятвы, честь и страсть – все бред поэта, // Все ложь и вздор, несбыточные сны» (С.201). Духовное единство в любви оказывается всего лишь иллюзией и сном, плодом воображения героини.

Стихотворение «Вместо упрека», напечатанное в первой части романа под № VII, вместе с тем может быть прочитано и как его возможный эпилог. Воспоминание об угасшей любви хранят старые письма, которые как будто переводят реальную ситуацию любви на эстетический уровень. Лирическая героиня оказывается не только действующим лицом своего жизненного и стихотворного романов, но и его литературным прототипом, и читателем. Все это позволяет ей воспринимать свое чувство одновременно и как «память прежнего», и как «нежные скрижали», воспринимать и как биографический текст, и как текст вербально оформленный. Ср.:

*Блаженства нежного скрижали,  
Глашатаи минувших дней,  
Простите!.. Вы нам чужды стали!..  
Нам грех вас холодно читать,  
Мы вас не можем понимать... (С.181)*

Так совершается в этом произведении преобразование жизненного романа в социально-психологическое повествование, так объединяются в слове автобиографические реалии и их эстетическое осмысление.

Итак, девятнадцать стихотворений, входящих в этот роман, пронизаны лирическим, эпическим и драматическим началом. В них внешний поединок со светским обществом, осуждающим чувство героев, сменяется внутренним конфликтом, раскрывающим несовпадение «я» и другого «я», противоречие между живым чувством, верой и разрушающим ходом времени. В этот период наблюдается усиление диалогического начала в структуре полисубъектного лиризма Ростопчиной: в текст включаются точки зрения других персонажей, что способствует усложнению формирующейся системы образов, композиции, повествовательной стратегии в ее произведениях. Дальнейшее развитие диалогизма в позднем творчестве Ростопчиной позволяет ей активно обращаться к автоматотекстуальным образам, связанным с осмыслением и анализом собственного творчества. Все это во многом способствует сближению поэтической и прозаической картины мира у Ростопчиной, которое может быть описано через поэтику дополнения, синтетического конструирования.

Отрывок из «Дневника девушки» под названием «Бальная сцена» впервые был напечатан в 1844 г. в № 1 журнала «Москвитянин». Полностью «Дневник девушки», который первоначально был озаглавлен «Существенность и вдохновение, или Жизнь девушки», появился в журнале «Москвитянин» в №№ 5-24 в 1850 г. Журнальная номинация этого произведения «Поэзия и проза жизни. Дневник девушки» акцентирует в нем диалог возвышенного и обыденного начал жизни, диалог «вдохновения» и «существенности», преломляющихся через взаимодействие дневниковых, эпистолярных и романских нарративов в произведении.

Н. А. Добролюбов в своей рецензии на роман в письмах Ростопчиной «У пристани» (1857) упоминает о «Дневнике девушки» как о собрании стихов иностранных поэтов с поэтическими комментариями самой поэтессы. Он пишет: «Целый год печаталась эта хрестоматия, в которой перепечатано было много стихов из Данте, Шекспира, Байрона, Гете, и пр., и как бы вы думали, как она называлась? «Поэзия и проза жизни, роман в стихах»!!.. И

хрестоматия нисколько не потеряла от этого, а «Москвитянин» даже выиграл: под видом эпиграфов к роману он целый год помещал на своих страницах прекрасные отрывки из классических писателей»<sup>174</sup>. Роман, по мнению критика, примечателен лишь использованием в нем многочисленных эпиграфов, сюжет же в нем вторичен и неясен.

С оценкой Добролюбова согласен и современный исследователь А. А. Морозов. Он указывает на чрезмерный объем произведения, отмечая, что «этот необыкновенно распухший «дневник» в стихах», который переполнен описаниями впечатлений и переживаний девушки, с мелочным вниманием к деталям быта и светской жизни»<sup>175</sup>. Автор указывает, что затянутая сюжетная линия в нем и сама стихотворная форма произведения неоднократно становились объектом пародии. Так, в частности, в журнале «Современник» (1850. Т. 22. С. 322) был опубликован цикл стихов, в котором пародировались сюжет и мотивы «Дневника девушки». Например, элементы недосказанности в структуре романа трансформировались в пародийную ситуацию косноязычия и неумения героев вести беседу.

Более детальный анализ данного произведения был предложен В. Э. Вацуру. По его мнению, героиня «Дневника девушки» Зинаида является поэтическим двойником юной Додо Сушковой. Исследователь указывает на общность ранней лирики Ростопчиной и стихов Зинаиды, подчеркивая, что «мотив «талисмана» проходит через всю шестую главу романа, названную «Она любит», и в этой же главе получают разъяснение «скрытые намеки и случайные на первый взгляд образы, которые уже есть в первой редакции «Талисмана»»<sup>176</sup>. На основании общих образов, особенностях развития темы автор высказывает предположение о существовании в рукописях Ростопчиной стихотворного цикла, который послужил основой для «Дневника девушки». Предположение В. Э. Вацуру получает свое

---

<sup>174</sup> Современник. 1857. Т. 10. С. 46.

<sup>175</sup> Русская стихотворная пародия. XVIII – начало XX века. М.: Советский писатель, 1960. С. 773.

<sup>176</sup> Вацуро В. Э. Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 112.

подтверждение: в рукописном альбоме Ростопчиной, датируемом 1829-1836 гг., записаны два цикла стихотворений, послуживших основой для романа.

Исследователь истории русского литературного дневника О. Г. Егоров в своей работе отмечает, что дневниковый жанр в русской литературе к середине XIX в. заметно трансформировался: дневник стал пониматься как хроникальное повествование, близкое по форме к эпосу, а не дневнику в его классическом понимании<sup>177</sup>. Он указывает, что «Дневник девушки» Ростопчиной относится именно к лиро–эпическому жанру по характеру описания событий: повествование в нем стремится включить в себя каждый день жизни героини.

Ю. Н. Чумаков в своей работе «Стихотворная поэтика Пушкина» определяет жанровую природу «Дневника девушки» как лирический роман. Он говорит: «Роман «Дневник девушки» прежде всего лирический роман, эпический план которого выглядит измельченным и аксессуарным <...> Монотонный лиризм и романтические шаблоны неизменно приводят к избыточности»<sup>178</sup>. Реализации эпического начала, по мнению исследователя, мешает избыточность лирической рефлексии героини, которая преобладает в развитии сюжета произведения.

Как можно видеть, современные исследователи прежде всего пытаются определить жанровую природу «Дневника девушки». Почти все они сходятся на том, что определяющим началом в повествовании является лирическая рефлексия главной героини, преломляющаяся через эпистолярные и дневниковые нарративы, но при этом текст невозможно назвать стихотворным циклом. Эпический план в романе редуцирован, хотя автором предпринимаются попытки изобразить целостную картину жизни светского общества. Однако выбранная форма дневника препятствует этому:

---

<sup>177</sup> Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. М.: Флинта: Наука, 2013. С. 198.

<sup>178</sup> Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб: Государственный пушкинский театральный центр. 1999. С. 110.



эго-повествование в данном произведении раскрывает преимущественно монологическую точку зрения.

Синтетический жанр дневника Ростопчиной, озаглавленный в журнальном варианте как «Поэзия и проза жизни. Дневник девушки», отсылает читателя к первым образцам романа в стихах в русской литературе, в частности, к «Евгению Онегину» Пушкина. Комментаторами романа отмечается тот факт, что текст Ростопчиной включает в себя многочисленные реминисценции и прямые аллюзии из «Евгения Онегина». Например, признание Владимира в XIX главе воспринимается как цитаты из письма Онегина Татьяне. Ср. у Ростопчиной: «О! как наказан я!.. как я обманут!.. // Я вас любил! Любил давно и нежно, - // Но, опытный, себе не доверял...»<sup>179</sup> и у Пушкина: «В вас искру нежности заметя, // Я ей поверить не посмел <...> // Как я ошибся, как наказан»<sup>180</sup>. Диалог с романом в стихах Пушкина прослеживается и в выборе эпиграфа к XIX главе «Дневника девушки»: «Вы должны, // Я вас прошу меня оставить». Это прямо коррелирует с развязкой любовной линии Зинаиды и Владимира, когда героиня отвергает героя.

По мнению Н. И. Павловой, «Дневник девушки» представляет собой своеобразную женскую версию романа в стихах Пушкина. Однако исследовательница отмечает, что роман Ростопчиной не просто переложение «Евгения Онегина», но и своеобразная полемика с трактовкой образа Татьяны как идеала женственности. Зинаида, пишет исследовательница, обладает поэтическим даром, что отличает ее от Татьяны, «намеченная сюжетная линия о женской реализации в словесном творчестве позволяет избежать традиционной трактовки центрального женского образа в романе Ростопчиной и выявляет сопротивление авторских стратегий традиционным

---

<sup>179</sup> Стихотворения графини Ростопчиной. Т. III. 2-е изд. СПб: тип. А.Ф.Смирдина, 1860. С. 430. В дальнейшем все сноски к данному произведению даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>180</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 тт. М.: ГИХЛ, 1959-1962. Т.4. С.169. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

в литературе моделям женственности»<sup>181</sup>. Любовное чувство в романе Ростопчиной становится не единственным вариантом для самораскрытия героини, как полагает Н. И. Павлова. Включенные в текст произведения стихотворения Зинаиды дают представление о поэтическом даре героини, однако незавершенность текста, упоминание, что «прежней Зины нет», намек на смерть героини позволяют интерпретировать финал как невозможность героини посвятить себя исключительно поэзии, словесному искусству.

Как отмечают комментаторы романа, на «Дневник девушки» оказал влияние не только роман Пушкина «Евгений Онегин», но и его прозаический отрывок Пушкина «Гости съезжались на дачу» (1828). Некоторые исследователи предполагают, что прототипом Зинаиды Вольской послужила Евдокия Ростопчина, а не А. Ф. Закревская, и что впоследствии «Ростопчина, узнав в героине себя, или найдя в себе сходство с ней, Зинаидой назовет свою героиню в автобиографическом романе в стихах «Дневник девушки»<sup>182</sup>. Однако влияние отрывка «Гости съезжались на дачу» видится не только в установлении прототипов героев.

Героиня отрывка Зинаида Вольская и героиня «Дневника девушки» схожи и в отношении к ним окружающих. Несоответствие их модели поведения общепринятой в аристократических салонах норме отмечается многими персонажами. Так, в «Дневнике девушки» бегство Зинаиды от князя Мирского, приехавшего к ней с визитом, осуждается ее подругой. У Пушкина же один из гостей замечает после поспешного ухода Вольской: «Не воображаете ли вы, что у ней пылкое сердце, романическая голова? Просто она дурно воспитана...» (6, 468).

Особый литературный контекст восприятия образа героини и ее дневника создает условия для введения в текст большого количества эпиграфов. Обращение к множеству прозаических и поэтических текстов европейской и

---

<sup>181</sup> Павлова Н. И. Творчество Е. П. Ростопчиной как апология женской эстетики (к вопросу об историографии русской женской литературы) // Гендерные аспекты гуманитарных наук: материалы II международной заочной научно-практической конференции. Новосибирск, 2012. С. 53.

<sup>182</sup> Из пушкинианы Всесоюзного музея А.С. Пушкина. М.: Правда, 1988. С. 49.

русской литературы создает особое интертекстуальное поле, активизирующее функцию сопоставления/противопоставления «Дневника девушки» с западноевропейской и русской литературной традицией. Разворачивается обширное литературное пространство, в котором ведется диалог между текстами, принадлежащими к одному литературному направлению – романтизму, что связано с апелляцией к романам Ж. Сандо, м-м Мартин, стихам М. Деборд-Вальмор, поэмам Байрона и др. Можно сказать, что в эпиграфах к «Дневнику девушки» создается своего рода «энциклопедия романтизма».

Эпиграфами же задаются и основные темы произведения: конфликт мечты и реальности, страдание как доминанта восприятия мира. Ср.: «Горе // Всех одаренных душою удел...» - эпиграф, взятый из «Ундины» Жуковского; «Цветы жизни одна лишь видимость» из «Страданий юного Вертера» Гете. Эти два произведения становятся принципиальными для характеристики образа главной героини.

Так, Ундина называется «мучительно-милым созданием», воплощающим в себе изменчивость самой стихии воды; в поэме она сравнивается с «призраком светлым». Полюбив рыцаря и обретя человеческую душу, она отказывается от своей языческой природы. Героиня же «Дневника девушки» тоже тоскует по природе в петербургском обществе. Ср.: «Здесь город не по мне... // Богатая наружность; // Одушевленья нет!..» (17). Она ощущает себя «призраком в гостиной», чужой в светском обществе, как и Ундина в мире людей. Осознание же своего поэтического дара Зинаидой представляется как вариант обретения ею возвышенного состояния души, ее поэтического оживотворения. Ее так же, как и Ундину, томит и пугает собственный дар, сопряженный со страданием. Ср. у Ростопчиной:

*Они прошли, те дни живых метаний,*

*Они прошли, неверным, легким сном!*

*Томлюся я теперь под роковым крестом*

*Сердечных мук и испытаний... (С. 220)*

и у Жуковского:

*Великое бремя,*

*Страшное бремя душа! при одном уж ее ожиданье*

*Грусть и тоска терзают меня; а доныне мне было*

*Так легко, так свободно*<sup>183</sup>.

Страдание становится основой их земного существования, поскольку внимание героинь сосредотачивается на противоречиях мира: Ундина пытается восстановить гармонию между природным и социальным мирами, но изгоняется из человеческого общества; Зинаида же пытается встретить в высшем свете родственную душу, однако терпит поражение.

Влияние «Ундины» на «Дневник девушки» проявляется и в типологической близости посвящений, предпосланных обоим произведениям. Ср. у Жуковского:

*Здесь есть **одна** – жива как вдохновенье,*

*Как ясная надежда молода –*

*На душу мне ее одно явленье*

*Поэзию наводит завсегда*<sup>184</sup>.

В посвящении к «Ундине», адресованном, как известно, великой княжне Марии Николаевне, старшей дочери Николая I, получает дальнейшее развитие категория невыразимого, становящаяся ключевой для поэзии Жуковского. Она передает несовпадение созидającego Слова-Логоса с «материальным» художественным словом. В этом случае произведение становится воплощением «чистой Поэзии», творческого начала, феноменом одухотворения бытия через поэтическое слово-образ.

Те же интонации звучат и в посвящении к роману Ростопчиной. Ср.:

*Когда хочу мечтать о чем-нибудь небесном,*

*И светлой думою всю душу освежить;*

---

<sup>183</sup> Жуковский В.А. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2. М.Л.: Худ.лит., 1959. С. 358.

<sup>184</sup> Там же. С. 331.

*Когда я в образе воздушном и прелестном  
Высокий идеал хочу осуществить;  
Когда невинное, чистейшее, младое  
Приходит мне на ум, и, им озарена,  
Приветствую свое виденье дорогое...  
Кто мне является... кто, если не она? (С. 5)*

Посвящение к «Дневнику девушки» Ростопчиной носит общеэстетический характер. В нем основной художественный принцип автора заключается в том, чтоб «в образе воздушном и прелестном // Высокий идеал <...> осуществить». Важно отметить, что идеал автора включает в себя «небесное мечтанье», «светлую душу», «виденье дорогое», «образец цветущей красоты», «чувства возвышенные» и представлен через восходящую градацию с использованием анафорических предложений с союзом «когда» и вопросами-рефренами.

В обоих посвящениях поэтическая основа жизни видится неизменной, что передается через характерную переключку эпитетов: «как надежда молода» - «чистейшее, младое». Как и в посвящении Жуковского, в посвящении Ростопчиной воссоздается романтический хронотоп двоемирия, включающий в себя прекрасное прошлое и настоящее, лишённое иллюзий: «дни восторженных видений» - «разоблаченная природа» («Ундина»), «поэзия роскошная, живая» - «проза пошлых лиц» («Дневник девушки»).

Включение в интертекстуальный ряд повести «Страданий юного Вертера» Гете актуализирует в романе Ростопчиной форму дневника и писем, передающих рефлексию главной героини. Дневник становится главным пространством ее внутренней жизни: в него включаются тексты писем, популярные романсы, песни, стихотворения Зинаиды. В нем через исповедально-лирический рассказ о событиях обнажается бытийная основа жизни.

«Дневник девушки» состоит из посвящения, 20-ти глав и эпилога. Уже в первой главе, которая называется «Письмо Зинаиды к ее бывшей

наставнице», определены основные темы, мотивы, образы, нарративные и жанровые стратегии этого произведения. Письмо, обращенное к воспитательнице Зинаиды и ее сестер мисс Саре, начинается с указания места и времени написания: «На пути из Крыма в Петербург, 24 августа 18....». Уже здесь задан романский хронотоп произведения, включающий в себя черты романа-путешествия и романа-исповеди. Здесь же представлены и основные темы всего произведения, среди них тема судьбы («урочной черты»), «святых воспоминаний», «избранных сердец», противопоставления природы и города, этого «хаоса жилищ нестройных», Крыма (провинции) и Петербурга (столицы). Особую значимость получает в этом письме и историческая тема, которая связана с образом новой наставницы Madam Dupre. Она, как пишет автор, «уж в сотый раз рассказывает нам, // Как русские войска при ней в Париж входили.... // Как видела она смотры Наполеона....» (12). Также обращает на себя внимание и автохарактеристика Зинаиды в этом письме, которая воспринимает себя как изгнанницу. Важен и заявленный здесь сам принцип повествования, понимаемый как «преломление» внешних реалий и внутренних впечатлений в синтезирующем их поэтическом слове. Ср.:

*Прощайте! – Напишу, лишь только мы доедем,  
И верно расскажу, по дорогой привычке,  
Все, что глаза мои увидят, что душа  
Вдали задумает, почувствует, узнает....* (14).

Одной из наиболее репрезентативных глав в аспекте взаимодействия разных типов нарративов: эпистолярного, дневникового, романного – является в «Дневнике девушки» глава II, которая называется «Начало записок: семейство Столбиных». Данная глава состоит из шести частей и хронологически охватывает события с 3 сентября по 18 ноября, в которых описываются первые месяцы жизни героини в Петербурге.

Основную часть в ней занимают изображения «семейных портретов» Столбиных. В этих критических зарисовках характеров обнаруживается

литературоцентричность сознания героини, которая предполагает восприятие окружающих людей сквозь призму устойчивых литературных клише и жанров. Так, например, при описании хозяйки дома княгини Столбиной Зинаида ориентируется на французскую мемуарную литературу, устный рассказ и эстетику английского романа. Ср.:

*Княгиня Столбина, - в которой ожидала  
Найти я знатную, блистательную даму,  
Почтенный образец почтенной старины,  
Одну из тех графинь или маркиз вельможных,  
Которых мне портрет так нравился, бывало,  
В записках бывшего французского двора,  
В преданьях прошлого столетия, и даже  
В рассказах лондонских романов.... Что ж? Она  
Княгиня Столбина, - сердитая старуха,  
Надменная, полна тщеславия, капризов...  
Ничто моим мечтам не отвечает в ней.... (С. 19-20).*

А при характеристике княжны Натальи, дочери княгини Столбиной, героиня обращается к значимой для нее оппозиции: проза – поэзия, отмечая, что «в вселенной ей одна знакома только проза, - // Она поэзии не может понимать!....» (27). Данная оппозиция оформляется в контексте всего романа в следующую парадигму: внешнее – внутреннее, сущее – должное, мнимое – подлинное, отрицание – созидание, рациональное – эмоциональное, мертвое – живое.

По контрасту с семейством Столбиных в главе IV, которая называется «Новое знакомство», описывается семья бывшей воспитанницы Сары – Елены Меховской, живущей в Петербурге и ставшей близким другом Зинаиде. В ней «все светится спокойствием лучезарным, // Все говорит о мире благодатном».

Внутренний же автопортрет Зинаиды раскрывается через сравнение его с кругом «немногих избранных, своих по сердцу», в число которых входит прежде всего мисс Сара. Ср.:

*И с вами мы сошлись в союзе дружбы!  
Вы – воля, разум, мысль и созерцанье,  
Я – вся восторженность, порыв, влеченье....  
Вся – ожиданье, на границе жизни  
Неведомой, но смутно мной желанной,  
Предчувствуемой мной в волненье тайном!... (24).*

В этом описании представлен не только идеальный «союз дружбы», но и целостный образ «внутреннего человека» как отражение высокой системы ценностей автора и главной героини.

Особый интерес в этой главе представляет описание домашней библиотеки в доме Столбиных, раскрывающей круг чтения главной героини. Ср.:

*Увлечена свободой безграничной  
<...> Элоизу я,  
Аталу, Вертера, Валерию, Коринну  
Уже вдохнуть успела.... что теперь  
Дельфина, Оберман в моих руках;  
А после них собираюсь я Мальвину  
Хоть пробежать... (45).*

Среди книг, которые открывает для себя героиня, оказываются роман Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», роман Ф. Р. де Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне», роман Гете «Страдания юного Вертера», роман баронессы Юлии фон Крюденер «Валери», романы мадам де Сталь «Дельфина» и «Коринна, или Италия», роман Э. П. де Сенанкура «Оберман», роман М. Коттен «Мальвина». Важно отметить, что круг чтения Зинаиды по



многим совпадает с кругом чтения Татьяны Лариной<sup>185</sup>. Однако в отличие от Татьяны героиня Ростопчиной не только живет по законам эстетики жизнестроительства, но «чудесный мир вымысла и страсти» служит ей также материалом для собственного творчества.

Сами же стихи Зинаиды впервые представлены в III главе романа, которая озаглавлена «Поэзия в гостиной». Важнейшие темы стихотворений героини – это «одинокость бессвязное», «избыток чувств», ожидание любви, предчувствие близкой смерти, поиск «сочувственной души», поэзия, поэтическое творчество. Здесь сам процесс рождения «самородного стиха» понимается как реализация триады: мечта – мысль – образ, которая воплощает в себе единство автобиографического и автопсихологического начал, единство эмоционального и рефлексивного элементов, раскрывая способ восприятия героиней мира и себя в слове. Ср.:

*Мечта во мне взыграет шумным роем;  
Одна из них переродится в мысль,  
<...> и мнится мне,  
Вот так и просится она облечься  
В слова, в размер, в гармонию, в стихи! (С. 58).*

Стихотворения героини воспринимаются как характерный «текст в тексте», обладающий сюжетобразующими, характерологическими, нарративными, метатекстуальными, композиционными, рецептивными функциями. Как отмечает Ю. М. Лотман, «текст в тексте» - это специфическое риторическое построение, при котором различие разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста»<sup>186</sup>. Важнейшая функция этого приема в «Дневнике девушки» видится в том, что в нем происходит формирование новой разновидности романа в творчестве Ростопчиной – романа в стихах, в который включены

---

<sup>185</sup> Подробнее об этом см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 604, 612-613.

<sup>186</sup> Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 431.

многочисленные лирические стихотворения героини. Использование подобного приема усложняет структуру текста: дневник, предполагающий анализ собственных впечатлений о мире, саморефлексию, использование эгоповествования, воспринимается как существенное обновление самой жанровой формы романа через обращение к системе тройного авторства: автора романа, автора собственно дневника и автора лирических стихотворений.

Параллельно с сюжетом внутренней жизни героини, представленным в ее стихотворениях и письмах, исключительную роль играет в романе любовный сюжет. Он связан с взаимоотношениями Зинаиды и Владимира, брата Елены Меховской. Одним из источников развития данной сюжетной линии является несовпадение идеального и реального облика Владимира, данного в восприятии главной героини. Еще до встречи с Владимиром, на основании его переписки с сестрой в сознании Зинаиды складывается «литературный» образ этого персонажа. Ср.:

*Не терпит света.... Скука и тоска  
Томят его.... Разочарован он,  
Как Пушкина Онегин, как Ренэ,  
И как Манфред, воспоминаьем болен... (С. 81).*

После же встречи с героем, описанной в главе V, которая носит название «Пробужденье сердца», героиня отмечает:

*Н е т а к и м <...>  
Себе его я представлять любила!...  
И не похож нисколько он на образ,  
Который, как-то чудно, сам собой,  
В уме моем нарисовался прежде  
Под именем его (С. 97-98).*

В этом несовпадении литературной «проекции» образа Владимира и его живой личности видится основа внутренней драмы и самого героя, и героини, и драматизм их будущих отношений.

Главная героиня воспринимает действительность как основу для моделирования романного сюжета: любое событие в ее сознании отчетливо литературно и способствует созданию собственных вариаций на темы, предложенные современными отечественными и западноевропейскими авторами, имена которых «озвучены» и в самом тексте дневника, и в многочисленных эпиграфах к нему («Какая девушка умом и сердцем // Романа тайного себе сама // Не создает, - и в скуке жизни праздной // Во сне и наяву не бредит им?»). Так, например, на литературность образа Владимира указывает имя, ставшее очень популярным в романах после «Евгения Онегина». Владимир использует в своей речи цитаты из «Евгения Онегина», читает Зинаиде поэму «Кавказский пленник» Пушкина, исполняет известный романс на стихи Баратынского «Не искушай меня без нужды». Сама же Зинаида в сцене гадания обращается к стихотворному фрагменту из баллады Жуковского «Светлана», начинающегося словами «В чашу с чистой водой».

В подзаголовке произведения «Поэзия и проза жизни» автор использует две стратегии повествования: поэтическую и прозаическую. Двуплановое построение романа Ростопчиной можно сравнить с очерком «Двойная жизнь» Павловой, в котором соединение поэзии и прозы является важнейшим конструктивным приемом произведения. Однако в романе Ростопчиной обыденное течение жизни фиксируется не с помощью прозы, а с помощью белого стиха. Ежедневные впечатления Зинаиды записываются чаще всего белым пятистопным ямбом, а самое сокровенное и высокое героиня доверяет только рифмованным стихам. Так, например, рифмующиеся стихи встречаются в главе VI «Она любит» в записях от 2 марта, от 8 марта, от 12 марта, а в записи от 14 марта помещено известное стихотворение Ростопчиной «Талисман». То же можно сказать и о записи от 19 апреля в главе VII «Недоуменья», и о письме Зинаиды к Владимиру из главы VIII «Ревность», и о напечатанном в главе IX «То горе, то радость» известном стихотворении самой Ростопчиной «Когда б он знал». Такое

разделение можно объяснить, исходя из эстетических воззрений автора. В координатах ее художественного мышления именно поэзия становится носителем высоких чувств и ценностей. Прозаическая форма организации текстового пространства воспринималась ею как слепое подражание жизни. Поэтому выбор белого стиха для организации бытового повествования в романе становится принципиальным. Можно сказать, что использование верлибра и рифмующихся стихов рассматривается в данном случае как синтез двух форм художественного мышления: поэтического и прозаического.

Важно отметить, что обращение к свободному стиху для организации текстового пространства «Дневника девушки» не противостоит той его части, в которой используется рифмующийся стих. Напротив, прозаическая действительность в романе воспринимается как непреобразованная реальность, в которой однако скрыт эстетический потенциал. Поэтическая сторона жизни героини не отрицает прозаической действительности, а представляет собой эстетизированную, упорядоченную сторону реальности, в которой неявно присутствует высший смысл. Такой трактовке соответствует и первоначальное название романа «Существенность и вдохновенье». Под существенностью здесь подразумевается неодухотворенная реальность, которая содержит в себе еще не выявленные образы красоты; вдохновение же выступает как скрытая в человеке способность к переосмыслению материального мира и воплощению его в слове. Существенность не противопоставлена вдохновению, они являются взаимосвязанными началами и творческого, и жизненного процесса.

Диалог поэзии и прозы ведется на протяжении всего романа, и связано это, в частности, с прозаическими комментариями к нему. Так, в главе VI в записи от 14 марта речь идет о кантате Д. Ж. Перголези (1710-1736) «Stabat Mater», которую герои слушают в Петербурге. В примечании к этой части сравниваются «Stabat Mater» Перголези и Д. Россини (1792-1868). Ср. прозаическое примечание к стиху «В концерт меня возили. *Stabat-Mater* //

Придворных певчих хор давал»: *«Перголезе понял характер церковной музыки, и его Stabat-Mater достиг своего назначения. Россини увлекся привычкой, и сочинил оперу. – У первого звучит молитва, плачет страданье. У второго земная страсть ждет земных выражений»* (С. 132) и соответствующий ему стихотворный фрагмент:

*<...> То отрывок  
Небесных гимнов ангельских, в минуту  
Высокую и страшную предсмертных  
Господних мук, наполнивших стенаньем  
Пространство горнее и высший мир!....  
<...> То Божий дух, сошедший откровеньем  
В горящую и верящую душу!.... (133).*

В данном случае следует говорить об особых «точках пересечения» в произведении, принципиально значимых как для автора, героя и читателя, так и для жанра романа в стихах. Именно в этих фрагментах раскрывается сюжетный параллелизм «Дневника девушки», близость эстетических позиций автора и героев, синтез разных типов повествования.

Особенность нарративной структуры этого произведения видится в том, что в нем присутствует целая иерархия рассказчиков: героиня – повествователь – издатель – автор. Как и в «Неизвестном романе», читатель мистифицируется: дневник Зинаиды представляется, благодаря такой иерархии, действительно существующим документом. Лирические стихи героини, эстетически трансформированная жизнь ее «я» в них становятся основой внутреннего сюжета в «Дневнике девушки». Своеобразными центрами формирования этого сюжета выступают, в частности, главы X «Отсутствие» и XI «Воспоминанья», которые представляют собой цепь рифмующихся лирических стихотворений героини, сохраняющих хронологические координаты дневника и передающих динамику ее эмоциональной жизни, диалектику ее психологических состояний.

Лирические стихотворения Зинаиды, являющиеся частью ее дневника, соотносятся с бытовыми обстоятельствами ее жизни (приезд из Крыма в Петербург, знакомство с семейством Меховских, любовь к Владимиру, его отъезд, свадьба Владимира и Алины Зуровой, вторичное сватовство князя Мирского к Зинаиде и ее согласие на брак с ним). Эти обстоятельства формируют внешний, событийный сюжет в произведении, в котором героиня выступает одновременно и действующим лицом, и субъектом дневникового эго-повествования.

Точка зрения повествователя раскрывается в посвящении и в эпилоге романа. Роман Ростопчиной «Дневник девушки», как и роман «Евгений Онегин» Пушкина, заканчивается открытым финалом, в котором судьба Зинаиды остается неизвестной читателю. Ср.:

*И что же сделалось с моею Зинаидой?...*

*Чем дней девических заключено житье?...*

*Чем в свете поминать теперь должны ее, -*

*Блестящей свадьбою иль грустной панихидой?.... <...>*

*Той Зины больше нет!!.... Святое в д о х н о в е н ь е*

*Уж в ней д е й с т в и т е л ь н о с т ь убила навсегда;*

*Прошла, прошла для ней поэзии череда... (С. 461- 462, 463).*

Финал этого романа получает символическое прочтение. Он передает и особенности внутреннего сюжета произведения, связанного с описанием разуверения сердца героини, и состояние современного мира, в котором «действительность убила вдохновенье», и невозможность дальнейшего творчества и для героини, поскольку «уж прежней Зины нет», и для автора, так как сам жанр стихотворного романа-дневника с эго-повествованием постоянно требует завершающей позиции извне. Эта позиция представлена прежде всего в избыточных эпиграфах ко всему дневнику и к каждой его главе в отдельности, которые на метатекстуальном уровне дублируют основное содержание произведения, а также и в его композиции, которая передает его основную сюжетную динамику. Ср.: «Глава II. Начало записок:

семейство Столбиных», «Глава V. Пробуждение сердца», «Глава X. Отсутствие», «Глава XIII. Вступление в свет», «Глава XIV. Светские искушения», «Глава XVII. Отречение», «Глава XVIII. Отчаяние».

Позиция же издателя романа ярче всего представлена в прозаических примечаниях к нему. Так, например, первые поэтические опыты героини в главе III «Поэзия в гостинной» сопровождаются записью: «Тут следует несколько опытов Зинаиды в стихотворстве, которые исключены по их слабости и по недостатку в них занимательности, тем более, что они не имеют отношения к собственному рассказу ее жизни» (63). Или к части третьей X главы под названием «Отсутствие» в записи от 9 августа помещено следующее прозаическое предисловие: «Опять приходится сокращать этот дневник <...> избираем из него только те страницы, где более видно состояние души и сердца пишущей» (216). Эти и другие прозаические примечания к роману в стихах Ростопчиной оказываются эстетически многофункциональными, они раскрывают монтажный принцип его композиции, выступают в качестве значимой «жанровой черты лирического стихотворного повествования», вводят «новые точки зрения внутрь художественной системы», которые «вступают между собой в диалог и семантически осложняют текст»<sup>187</sup>.

Таким образом, в романе «Дневник девушки» наблюдается постепенное размывание жанровых границ романа через усиление лирического начала. Предполагаемый контраст между поэтическим и прозаическим видением мира, заявленный в названии, не находит убедительной реализации в тексте дневника: описание бытового мира дается белыми стихами, что указывает на главенство поэтической установки автора в данном произведении. Обращение к ритмизованной прозе выявляет скрытое противоречие между нарративными стратегиями данного произведения: эпистолярными, дневниковыми, романскими. Наконец, действительность оказывается здесь

---

<sup>187</sup> Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 106, 108.

выше поэзии: она не преобразается через художественное слово, а подчиняет его себе.



## Глава 3. Диалог поэзии и прозы в творчестве К. К. Павловой

### 3.1 Прозаические тенденции как конструктивные элементы лирики

#### К. К. Павловой

Оригинальное творчество Павловой на русском языке делится на два периода. Инициальной точкой отсчета первого периода становятся 1830-е гг. В это время началась ее литературная деятельность, длившаяся до начала 1850-х гг. Второй период, заграничный, охватывает художественное наследие Павловой, относящееся к 1850-м – 1880-м гг. Как поясняет эту периодизацию известный исследователь ее творчества М. Ш. Файнштейн, первый - романтический - период связан с попытками объединить философские идеи немецкого романтизма и духовные искания русской романтической лирики. Особенно ценным на этом этапе представляется заимствование из немецкой литературы отдельных сюжетов, образов и жанровых форм. Второй период исследователь называет реалистическим и связывает его с изменениями в поэтике и в личной жизни поэтессы, имея в виду ее роман с Б. Утиным и последующее затем расставание. Он акцентирует внимание на биографической, исповедальной основе лирики Павловой, в которой «легко угадывается жизнь самой Каролины»<sup>188</sup>. Для самой же поэтессы творчество становится спасением от жизненных разочарований.

По мнению П. П. Громова, важнейшая особенность лирики Павловой видится в том, что в ней герой и повествователь разделены<sup>189</sup>. Ее поэзии свойственна предельная сюжетная концентрированность, подчиняющая себе все элементы стиха. Это сближает Павлову с другими поэтами

---

<sup>188</sup> Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры: историко-литературные очерки. М.: Наука, 1989. С. 94.

<sup>189</sup> Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.: Сов. писатель, 1964. С. 25.

«пушкинской» эпохи. Так, повествовательно-сюжетный стих часто использовался и в балладах Жуковского, и в думах Рыльева. Однако тому типу «рассказа в стихах», который складывался в поэзии Павловой и который акцентировал повествовательное начало в ней, ближе всего оказались искания Лермонтова.

Будучи определяющей фигурой эпохи 1830-1840-х гг., эпохи рефлексии, Лермонтов стремился соединить в своих стихотворных произведениях эпическую повествовательность с лирической исповедью героя. Павлова также стремится объединить эти два начала, но весьма своеобразно. Новым способом раскрытия лирического содержания для нее становится своего рода моноцентричность («одноцентричность») поэтического текста и новый тип лирического повествователя. Единство психологической темы, настроения и деталей воспринимается как одна из основных особенностей поэтической моноцентричности Павловой. Именно она становится отличительным свойством ее лирики, причем как оригинальной, так и переводной. Благодаря ей, лирический сюжет в стихотворениях Павловой становится преимущественным объектом внимания читателя<sup>190</sup>.

В связи с особым характером лирики Павловой, не допускающей поэтических отступлений, меняется и тип ее лирической героини. Ее внимание, ее рефлексия направлены прежде всего на анализ своего психологического состояния, на воскрешение воспоминаний и чувств. Субъект речи становится одновременно и объектом саморефлексии. Лирическая героиня Павловой сближается с лирическим повествователем, хотя между ними постоянно сохраняется определенная дистанция. Эта особая отстраненность лирической героини Павловой сближает ее с другим поэтом предыдущей эпохи – Е. А. Баратынским. Об этом пишут и современные исследователи, подчеркивая, что «сдержанный, суховато-

---

<sup>190</sup> Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.: Сов. писатель, 1964. С. 33.

скупой стиль многих ее стихотворений исходит в идеале от Баратынского, которого она считала своим учителем»<sup>191</sup>.

Выделенные особенности поэтики Павловой представлены уже в лирике ее первого периода, который во многом испытывает на себе влияние романтизма. Так, одной из основных категорий художественного мышления поэтессы становится двоемирие. Как известно, двоемирие является одним из знаковых понятий романтизма. Соотношение и взаимодействие двух миров: идеального и реального, души и тела, возвышенного и земного – было одним из определяющих в романтической лирике. Конфликт поэта с обществом был основан на несовпадении двух миров: возвышенного, созидательного мира поэта и противостоящего ему социума, скованного приличиями и условностями. Этот тип конфликта встречается уже в первом опубликованном стихотворении Павловой «К М<илькееву>»(1838).

Оно написано в связи с отъездом сибирского поэта Е. Л. Милькеева (1815-1845) из Москвы в Тобольск в ноябре 1838 г. В нем внутренний конфликт поэта и социума раскрывается через противопоставление двух пространственных образов: Сибири и Москвы, провинции и столицы, «приюта скудного», «дола безлюдного», «глухой степи» и светской «суеты». Отличительная черта этого произведения видится в том, что в нем присутствуют «речевые» образы столичного города с его «гулом разговоров скучных» и сибирской природы, где слышен «глас лесов седых и звучных». И если столичная публика не понимает и не принимает поэта, то безлюдная, но наделенная «голосом» природа, напротив, отзывается на все его душевные движения. Ср.:

*Не гул там разговоров скучных,  
Там бури бешеный набег,  
И глас лесов седых и звучных,  
И шум твоих сибирских рек.*

---

<sup>191</sup> Банников Н.В. Русские поэтессы XIX века. М.: Сов. Россия, 1979. С. 91.

*Там под родными небесами,  
Не зная нашей суеты,  
Забывши нас, забытый нами,  
Поэтом сохранишься ты!*<sup>192</sup>

В сложном диалоге «пришлеца»-поэта и столичной публики появляются два дополнительных смысловых оттенка. С одной стороны, это взаимное непонимание толпой творца и творцом толпы («Тебя и мы не разгадали, // И ты, пришлец, не понял нас»), следствием которого становится обоюдное забвение. Не случайно при первой публикации этого стихотворения в журнале «Отечественные записки» (1893, № 5) оно имело подзаголовок: «Неизвестному поэту». Непонимание как основа утраты культурной памяти – таково философско-эстетическое «прочтение» этого конфликта. С другой стороны, образ социума не является здесь однозначно негативным, о чем свидетельствует используемое местоимение «мы». Лирическая героиня, будучи тоже поэтом и частью этого столичного мира, обращается к адресату со стихотворным посланием. Романтический конфликт поэта и толпы преодолевается здесь через художественную коммуникацию: общество отвечает поэту стихами. Важно отметить, что вместе со стихотворением Павловой в том же номере «Отечественных записок» было напечатано и послание А. С. Хомякова «Милькееву» («Не верь, что хладными сердцами»), в ответ же Милькеев пишет свое известное стихотворение «К. К. Павловой». Так возникает цикл из стихотворных посланий трех авторов с оформленной сюжетностью и диалогичностью, что сближает его с эпическими жанрами, в центре которых оказывается изображение судьбы одинокого поэта, поэта-изгнанника.

Важную роль в этом послании играет и мотив «вживания» в душу и мысли другого человека, мотив проникновения в *чужое* сознание. Человек

---

<sup>192</sup> Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М. - Л.: Сов. писатель, 1964. С. 76. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

становится загадкой для другого, которую необходимо разгадать, чтобы осмыслить прежде всего собственное «я» в соотношении с родственным, но не тождественным другим «я». Впоследствии мотив угадывания *себя в другом*, угадывания своих черт, своих потаенных, сокровенных мыслей в другом человеке станет одним из ведущих в любовной лирике Павловой. Здесь же мотив угадывания тесно связан со сложной трактовкой конфликта поэта и общества и его одновременного преодоления.

Как отмечает П. П. Громов, это стихотворение более напоминает прозаическое повествование, чем лирическое послание. По его мнению, композиция стихотворения логически выстроена и обладает признаками драматического произведения. В нем первая строфа вводит в конфликт, вторая развивает его, третья подготавливает к кульминации, связывая элементы экспозиции и завязку конфликта. Кульминация же приходится на четвертую строфу, в которой дается контрастное сравнение «разговоров скучных» и «гласа звучного» природы. Развязка же наступает в пятой строфе, в которой современный поэт может сохранить свою человеческую и творческую индивидуальность, только оставив общество. Такая композиционная структура более соответствует «рассказу в стихах», отличительной чертой которого становится наличие в тексте и героя-адресата, и повествователя, а также синтез сюжетного и эмоционального планов<sup>193</sup>.

Центральная тема в творчестве Павловой первого периода - судьба поэта и поэзии в современном мире. Так, в известном стихотворении «Нет, не им твой дар священный!» (1840) поэт противопоставляется обществу как носитель «священного дара», как творец «чистого стиха» и «песен вдохновенных», выражающих самые сокровенные движения души. Это противопоставление передается через выразительную систему анафор и синтаксический параллелизм первой строфы. Ср.:

---

<sup>193</sup>Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.-Л.: Сов. писатель, 1964. С. 14.

*Нет, не им твой дар священный!*  
*Нет, не им твой чистый стих!*  
*Нет, ты с песнью вдохновенной*  
*Не пойдешь на рынок их! (80).*

Только в творчестве поэт обретает высшее тождество: тождество внешнего «я» и внутреннего «я», равновесие внутреннего «я» и отражающего его поэтического образа. Толпа же превратно истолковывает любое слово, исходящее от поэта, ее сознанию оказываются недоступны ни его внутреннее бытие, ни его воплощение в слове. Отсюда не случайно одним из символов искаженного мира выступает в этом стихотворении рынок. Отказ творить в «рыночном» мире становится единственным выходом для лирической героини, и она добровольно замолкает. Ср.:

*Безглагольна перед светом,*  
*Будешь петь в тиши ночей:*  
*Гость ненужный в мире этом,*  
*Неизвестный соловей (81).*

Здесь ситуация непонятости поэта, отчужденности его от социума трансформируется в образ молчащего поэта, «безглагольного перед светом». Преодолевается же этот конфликт через акт художественной автокоммуникации, где лирическая героиня выступает одновременно и объектом изображения, и субъектом речи.

С образом «безглагольного поэта» внутренне соотносится и встречающийся в лирике Павловой образ «немого поэта», поэта, не обладающего даром творчества, но поэтически воспринимающего мир. Впервые этот образ возникает в стихотворении «Есть любимцы вдохновений» (1839). В нем поэтам известным и признанным, «могучим певцам» противопоставляются «поэты немые», «с бесполезными мечтами, // с молчаливыми очами, // с сокровенною душой», которые не способны к созданию поэтических текстов, но остро воспринимают скрытую красоту мира. Как пишет автор,

*Их призванье, их уменье –  
Слушать ночью ветра пенье  
И влюбляться в луч звезды (79).*

Однако их кажущаяся «бесполезность», невозможность воплотить свои чувства в слове оказывается нужной, даже необходимой. Она раскрывает высшую ценность жизни, искусства и человека как таковых, вне зависимости от прагматических жизненных целей. Произведение построено по канонам «фабульного» повествования, для которого важным оказывается образ повествователя и «логическая» композиция с характерной завязкой (первая строфа), развитием лирического сюжета (вторая и третья строфа), кульминацией (четвертая строфа) и завершающим обобщением (шестая строфа). Здесь образ лирического повествователя позволяет органично соединить внешний и внутренний сюжеты стихотворения и прочитать его как своего рода программный лирико-эстетический манифест автора.

В стихотворении «Шепот грустный, говор тайный» (1839) развивается тема невыразимого в поэзии Павловой, тема пробуждения, «оживотворения» впечатлений в душе лирического героя и невозможности выразить их в словах. И не случайно в центре оказывается образ «немого поэта», страстно ищущего «Песен дивные потоки, // И державные слова!..». Поэтическое состояние представлено здесь как «говор тайный», «унылый», «мятежный», который сравнивается с «гулом волны» и колокольным звоном. Лирическая героиня пытается выразить свое состояние в стихах, но безуспешно. Ср.:

*И душа трепещет страстно,  
Буйно рвется из оков,  
Но бесплодно, но напрасно:  
Нет ей звуков, нет ей слов (77).*

Балансирование лирической героини на грани жизни и искусства, на грани живого чувства и поиска соответствующего ему слова передается через особый лирический хронотоп, в котором совмещаются «шепот грустный» и «несбыточная мечта», «трепещущая душа» и поэтические оковы, время

воплотившегося вдохновенья в творчестве «светлых пророков» и мучительный поиск собственного слова о мире как «миге святом». Не случайно в пятой строфе для передачи поэтического вдохновения используется метафора потока, который становится выразительным символом изменяющего пространства и времени, а также образом звучащей поэтической речи. Однако попытки обрести живое слово оказываются недостижимыми в сознании лирической героини, что и передается через зеркальную композицию, в которой финалом стихотворения становится первая строфа.

Если для лирической героини ситуация невыразимости внутреннего состояния в поэтическом слове, поиск эстетического тождества между ними оказывается доминирующей, то авторская рефлексия становится продуктивной и получает воплощение в самом акте создания стихотворного текста. Отсюда образу «немого поэта», его произнесенной внутренней речи противостоит авторское воплощенное слово.

Если обратиться к прижизненным сборникам поэтических произведений Павловой, то можно заметить следующую тенденцию: стихотворения о «немых поэтах», как правило, помещались ею после стихов, в которых лирический герой овладевает словом, «обретает» его. Стихотворения же от лица «немых поэтов» - это попытка познать природу поэтического слова и поэтического дарования. Сама же природа слова оказывается двойственной: оно подвластно человеку и в то же время подчиняет его себе, овладевает им.

Стихотворение «Три души» (1845) некоторые исследователи считают программным в ранней лирике Павловой. По мнению американской исследовательницы Д. Грин<sup>194</sup>, это произведение отразило в себе основные мотивы и образы лирики Павловой: образы поэта и поэзии, судьбы поэта в современном мире, которые интерпретируются в феминистском ключе. Так, в частности, образ немого поэта символизирует, по ее мнению, ограниченное

---

<sup>194</sup> Greene D. Gender and Genre in Karolina Pavlova's «A Double Life» / Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. С. 103.



положение женщины в обществе XIX века, ее невозможность выбрать себе другую социальную роль, реализовать себя и свой потенциал. Образ же толпы объясняется существующим комплексом предрассудков и устоявшихся правил поведения каждого члена общества. Подобная трактовка не лишена значимости, но представляется, что эти образы-символы могут иметь и иное значение. Другая точка зрения представлена Н. Табаковой, которая отмечает, что в стихотворении «Три души» проявилась особенная трактовка романтического двоемирия, связанная с противостоянием человеческой души, внутреннего мира внешнему миру с его соблазнами и земными испытаниями, противостояние, которое во многом получает христианскую трактовку.

И действительно, первая строфа стихотворения вводит мотив испытания души трех женщин-поэтов как возможную проекцию их земной судьбы, их земного предназначения. Ср.:

*В наш век томительного знанья,  
Корыстных дел  
Шли три души на испытанья  
В земной предел (С. 124).*

Как считают комментаторы, в этом произведении изображается поэтическая судьба трех женщин, среди которых, вероятно, Е. П. Ростопчина, американская поэтесса Лукреция Мария Давидсон (1808-1825) и сама Павлова<sup>195</sup>. Однако некоторые исследователи указывают на несоответствие этого предположения авторскому подстрочному примечанию к стихотворению, впоследствии исключенному из изданий: «Это стихотворение относится к трем женщинам-поэтам, родившимся в один и тот же год»<sup>196</sup>. Предполагалось, что неизвестная поэтесса, послужившая прообразом первой души, была родом из Франции.

---

<sup>195</sup> Гайденкова Н. М. Примечания // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.-Л.: Сов. писатель, 1964. С. 557.

<sup>196</sup> Там же.

Русский читатель мог узнать о Марии Давидсон и ее трагической судьбе из статьи В. Романовича в «Литературной газете», издаваемой Пушкиным и Дельвигом. В ней автор писал: «Одна молодая девушка, казалось, обещала Новому Свету талант, могший состязаться с современными поэтами Англии, но... смерть ее столь же преждевременна, как и ее гений»<sup>197</sup>.

Связующим началом между тремя мирами-судьбами героинь стихотворения оказывается душа человека, наделенная поэтическим даром, «вдохновением святым», «живым лучом». Важно отметить, что используемый здесь лирический сюжет земного странствия-испытания трех душ вызывает ассоциации с евангельской притчей о семенах и сеятеле (Евангелие от Матфея. 13: 1-10). Как и в притче, в тексте описываются три испытания.

Первое испытание - это испытание «неволей светской», мирскими соблазнами. В этом случае поэзия перестает восприниматься как «заветный дар» и становится развлечением, забавой, «гремушкой звучной», светской игрой. Судьба поэтического слова в этом случае подобна человеку, «слушающему слово о Царствии и не разумеющему», а в это время «приходит лукавый и похищает посеянное в сердце его» (Евангелие от Матфея. 13: 19).

Если первая часть стихотворения, служащая своеобразной экспозицией, написана чередующимся четырехстопным и двустопным ямбом, то во второй части, посвященной истории первой души, используется пятистопный ямб, что придает этому фрагменту некоторую схожесть с рифмующейся прозой. Взаимодействие разностопных ямбов в первой и второй частях стихотворения имеет содержательный смысл. Здесь на ритмическом уровне противопоставляются поэтический дар, священное призвание «светскому шуму» и «пошлости привычной».

---

<sup>197</sup> Литературная газета. 1830. № 19. С. 147.

Второй героине суждена другая участь. Ее путь - это противоборство с судьбой, нужда, одиночество, познание и самопознание, которые резко контрастирует с историей первой души. Ср.:

*Другую бросил бог далеко  
В американские леса;  
Велел ей слушать одиноко  
Пустынь святые голоса;  
Велел бороться ей с нуждою,  
Противодействовать судьбе,  
Всё отгадать самой собою,  
Всё заключить в самой себе (С. 126).*

Попытка героини исполнить свое предназначенье, реализовать дарованное ей «тяжелое благо» заканчивается ее преждевременной смертью. Если история первой души – это история соблазна мирскими благами, то история второй души – это испытание страданьем. Новое испытание на ритмическом уровне передается через использование нового стихотворного размера в этой части стихотворения: не пятистопного ямба, а четырехстопного, перекликающегося с поэтическим размером первого фрагмента.

История третьей души - вариация на тему «лишнего человека», связанная с испытаниями самим творческим даром. Искушений и борьбы в жизни этой героини нет, хотя есть сознание нереализованности своего поэтического призвания. Третья героиня не может найти в мире отклика своим восторгам, «язык души» ее не способен что-то изменить вокруг.

Важно отметить, что стихотворению предшествует эпиграф, взятый из восьмой главы романа Пушкина «Евгений Онегин»: «Но грустно думать, что напрасно // Была нам молодость дана». Этот эпиграф прочитывается как своеобразный внутренний сюжет всего произведения, как характерный «общий знаменатель» судеб трех героинь. Поэтому не случайно каждый из четырех фрагментов этого текста, отличаясь стихотворным размером, объединяется общим для всех описанных лиц мотивом судьбы-призвания. И

стихотворная форма здесь становится некой рамкой для развития притчевого сюжета и изображения духовного состояния как всего поколения 1840-х гг., так и судеб отдельных женщин-поэтесс. Все это в определенной мере раскрывает поэзный потенциал данного произведения, связанный с преломлением законов судьбы и социума в жизни отдельного индивида.

Стихотворение «Три души» Павловой оказывается внутренне созвучным лирике Баратынского, в частности, такому его произведению, как «Последний поэт». Так же, как и Павлова, Баратынский переносит конфликт в сознание повествователя, использует разные стихотворные размеры для передачи смыслового и эмоционального контраста между разными планами повествования. Невозможность существования Поэта в эпоху Железного века у Баратынского соотносится с нереализованностью творческого дара трех героинь у Павловой. Общая философская основа произведений обоих поэтов связана с несовпадением сущности и существования героев, с нетождественностью их самим себе.

Особую группу в ранней лирике составляют стихотворения, которые в жанровом отношении близки к балладе. Среди них «Донна Инезилья», «Дочь жида», «Старуха», «Огонь», «Рудокоп», «Баллада» и другие. В них сама лиро-эпическая природа данного жанра актуализирует как стихотворные, так и прозаические стратегии повествования.

Своеобразной мини-балладой можно назвать раннее стихотворение Павловой «Сфинкс» (1831). В основе его сюжета – древнегреческий миф о сфинксе, стерегущем дорогу в Фивы. В этом тексте мифологическая основа преобразуется в притчевую, связанную с откликом поэтессы на события июльской революции 1830 г. во Франции и восстания в Польше 1830-1831 гг. Встреча со Сфинксом осмысливается здесь как встреча современного человека и человечества с судьбой, как своеобразный поединок с ней, от исхода которого зависит и жизнь индивида, и развитие западноевропейской цивилизации в целом. Образы пути, бесконечного странствия человека в пространстве и во времени, невозможность предсказать и осмыслить

тенденции современного исторического процесса являются определяющими в этом стихотворении. Ср.:

*Эдипа сфинкс, увы! он пилигрима  
И ныне ждет на жизненном пути,  
Ему в глаза глядит неумолимо  
И никому он не дает пройти (С. 75).*

Текстовое пространство сконцентрировано здесь вокруг одного балладного сюжета – поединка с высшими надличностными силами, в котором главным действующим лицом становится все человечество. Безымянность персонажей, вступающих в борьбу со сфинксом, воспринимается как один из способов универсализации балладного сюжета, который проецируется на историю человечества в целом.

Остановимся подробно на анализе баллады Павловой «Рудокоп» (1842). В немецкой романтической литературе 1800-1830-х гг. широкое распространение получил сюжет, основанный на реальном происшествии, имевшем место в 1670 г. в Швеции. В этом году в железных рудниках в окрестностях города Фалуна во время восстановительных работ было найдено хорошо сохранившееся тело молодого рудокопа. После извлечения на поверхность тело сначала окаменело, а потом рассыпалось. К этому сюжету в немецкой литературе обращались писатель и ученый Готтхильф Генрих Шуберт (1780-1860) в своем известном философском трактате "Взгляды на ночную сторону науки о природе" (1808), писатель гейдельбергской школы Ахим фон Арним (1781-1831) в сборнике новелл «Зимний сад» (1810)<sup>198</sup>, поэт, прозаик и богослов Иоганн Петер Гебель (1760-1826), прозаический рассказ которого об этом событии вошел в его сборник «Шкатулка рейнского домашнего друга» (1811), наконец, на этот сюжет написана и знаменитая новелла Э. Т. А. Гофмана (1776-1822)

---

<sup>198</sup> Каширская Т. Г. «Зимний сад» Л. А. фон Арнима как новеллистический сборник: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2002. С. 8.

«Фалунские рудники», напечатанная в первом томе его сборника «Серапионовы братья» (1819).

Два стихотворных текста русской литературы: «Неожиданное свидание» Жуковского и «Рудокоп» Павловой – представляют собой различные варианты перевода и интерпретации этого сюжета. История о фалунском рудокопе в русской поэзии первой трети XIX века использует два широко известных в мировой литературе балладных сюжета: сюжет встречи невесты с мертвым женихом и сюжет роковой власти сил природы над человеком. И оба произведения по-разному освещают это событие.

В «Неожиданном свидании» (1831) Жуковского, которое является стихотворным переложением одноименного прозаического рассказа Гебеля, используется сюжет встречи невесты с мертвым женихом: постаревшая женщина оказывается единственным человеком, который помнит о погибшем рудокопе; именно она узнает тело своего давно умершего возлюбленного. Жанровый подзаголовок «Быль» акцентирует внимание на подлинности факта, изображенного в данном произведении, и на его вписанности в определенный хронологический ряд. Этот ряд включает в себя события, начавшиеся со времени лиссабонского землетрясения 1755 г. и завершившиеся смертью Наполеона в 1821 г. По замечанию современной исследовательницы творчества Жуковского, в этом произведении формируется особый хронотоп, в котором «вымышленное событие из частной жизни помещается во вполне конкретный и многое говорящий русскому читателю исторический контекст»<sup>199</sup>. Особенностью этого хронотопа является использование в нем двух концепций времени: линейной, и циклической (сакральной). Важно отметить, что сакральное время становится здесь знаком грядущего всеобщего воскресения и воссоединения человечества в потусторонней вечности. В этом смысле особое значение получают финальные строки стихотворения. Ср.:

---

<sup>199</sup> Айзикова И. А. Неожиданное свидание. Комментарии // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки славянских культур, 2009. Т. 4. С. 428.

*В день же, когда на кладбище его понесли, с умилением  
Друга давнишняя младости в землю она проводила;  
Тихо смотрела, как гроб засыпали; когда же исчез он,  
Свежей могиле она поклонилась, пошла и сказала:  
«Что однажды земля отдала, то отдаст и в другой раз!»<sup>200</sup>*

Важно отметить, что героиня испытывает смирение и радость от встречи с мертвым женихом, она не воспринимает смерть как наказание или как столкновение с высшими надличностными силами, а, скорее, как предвестие ее собственной скорой кончины и воссоединения с любимым.

Жизнь и смерть осмысляются в этом стихотворении как равновеликие и равноценностные категории, поэтому не случайно обвалившийся рудник сравнивается здесь с материнской утробой, а погибший юноша кажется не умершим, а погруженным в сон. Природа в этом произведении не противостоит человеку, герои органично вписаны в нее, они воспринимают и природу, и саму жизнь в их онтологической сущности, неотделимой от рождения и смерти. Это приятие и обеспечивает устойчивость и постоянство их жизненного уклада и мира в целом.

Жанровое определение «Быль» позволяет Жуковскому передать не только значимость самого события встречи героев друг с другом почти через семьдесят лет, но и сам способ рассказа, повествования о нем. С этой целью русский поэт переводит прозаический рассказ Гебеля стихами, используя гекзаметр, сочетающий в себе «возможности ритмической организации текста и повествовательный стиль»<sup>201</sup>. Для нарративной структуры «Неожиданного свидания» характерно также использование и диалога героев, и элементов исторической хроники, и пейзажных включений, и исповеди героини, и поэтической сентенции. Все это позволяет передать на

---

<sup>200</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки славянских культур, 2009. Т. 4. С. 52.

<sup>201</sup> Айзикова И. А. Неожиданное свидание. Комментарии // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки славянских культур, 2009. Т. 4. С. 429.

уровне самого рассказа преодоление власти смерти над человеком силой животворящей любви и памяти, осмыслить феномен воскресения как основу авторской сотериологической мифологии.

В основе стихотворения «Рудокоп» (1841) Павловой лежит другой балладный сюжет, связанный с мистической, роковой властью природы и скрытых в ней богатств над человеком. В отличие от героя «Неожиданного свидания», для которого работа под землей становится способом его «естественного», органического существования, рудокоп Павловой наделяется природой особой силой чувствовать ее золотоносные жилы. Благодаря роковой сделке с незримым духом гор, герою становится доступен «стихий таинственный язык». Также в этом произведении присутствует часто встречающийся в лирике Павловой мотив ремесла, призвания как организующего начала человеческой жизни и судьбы. Однако в «Рудокопе» ремесло становится не способом преобразования окружающего мира и человека через труд, а способом подчинения героя таинственным силам природы, установления «власти земли» над ним. Труд героя лишен жизнеутверждающего начала, он превращается в стихийную неодолимую страсть, расплатой за которую становится «душевная немочь», утрата обычных человеческих радостей, семейного счастья и самой жизни.

Особенностью этого произведения оказывается трехуровневая организация художественного пространства. Так, подземный мир представлен здесь рудниками и «грозым духом пучины». В этом мире как будто отсутствует течение времени, получающее символическое воплощение в образе «подземной тьмы», ночи, тишины глубокой. Не случайно в сознании людей рудник ассоциируется с гробом, с «мертвой бездной». В отличие от подземного мира земной мир оказывается подвижным, изменчивым, он сравнивается с живым человеком. Третий мир – это высший божественный мир, наполненный звуками, среди которых выделяются «протяжный звон» всенощной и благовеста.



Сложная пространственная организация этого произведения воспринимается как отражение тех высших надличностных сил, которые овладевают рудокопом и борются за его душу. Попытка героя отказаться от своего дара, ставшего для него проклятием, наказанием, заканчивается смертью героя: рудокоп – единственный, кто гибнет в обвале рудника. Ср.:

*В то утро, средь тиши завода,  
Вдруг словно гром загрохотал:  
И крик пронзительный народа  
Взвился кругом: «Обвал! Обвал!» <...>  
И взором бледные мужчины  
Сочлися – нет лишь одного:  
Не отдал грозный дух пучины  
Любимца только своего (103).*

В этом заключительном эпизоде смерть героя воспринимается как необходимая жертва природе за раскрытие своих тайн избранному ею человечеству.

Стихотворение Павловой «Рудокоп» состоит из 5-ти частей, каждая из которых отражает определенный этап в отношениях главного героя с судьбой. Кульминацией этого противостояния является 4-я часть, в которой изображается столкновение божественных и демонических сил в душе героя, стоящего перед колыбелью сына. Пятичастная структура произведения, разговорный четырехстопный ямб, наличие нескольких субъектов речи, чередование описания и повествования сближают его со стихотворной повестью.

Итак, «Неожиданное свидание» Жуковского и «Рудокоп» Павловой, построенные на известном в западноевропейской литературе сюжете, трактуют его по-разному. У Жуковского столкновение человека с судьбой снимается смиренным принятием участи, уготованной человеку Богом в его земной жизни, за которой последует воскресение. В «Рудокопе» поединок человека с надличностными силами оказывается роковым. Это связано со

сложностью и непознаваемостью природы, социума и самого человека. Переложение стихами данного сюжета обоими авторами, обращение к повествовательным стратегиям притчи, обращение к философии судьбы, диалогические отношения, возникающие между двумя этими произведениями, позволяют говорить о взаимодействии поэтического и прозаического начал в них, представленном через такую категорию, как межтекстовый параллелизм.

Мотив скрываемой от всех любовной страсти развивается в другом стихотворении - «Донна Инезилья» (1842). В основе его – лирический монолог героини, рассказывающей историю своей роковой любви. Основное внимание здесь уделяется не развитию любовного чувства, а внутренним переживаниям героини. В тексте не дано подробных описаний чувств донны Инезильи, а представлены только их внешние проявления: жесты, вздохи, бледность, вызванная страхом за жизнь любимого. Однако подобная скупость в описаниях и фрагментарность самого сюжета стихотворения внутренне соотносятся с повторяющимся в нем рефреном: «Он знает то, что я таить должна». Как видим, сюжет этого стихотворения органично соотносится с формой его выражения: мотив тайного запретного чувства передается не только на уровне содержания, но и на уровне художественной формы. Подобная фрагментарность сюжета, лейтмотивность, суммарное внешнее изображение внутреннего чувства позволяют говорить о соединении балладного и песенного начала в стихотворении Павловой, подчеркивают его фольклорно-литературную природу.

Фабульность свойственна многим стихотворениям Павловой. Особенно наглядно это демонстрируется в «Разговоре в Трианоне» (1848), самом удачном, как считала автор, ее стихотворении, наиболее точно соответствующем жанру «разговора в стихах». Основу этого разговора составляет философский диалог о будущей судьбе французской монархии и Франции, о способности народа изменить существующий миропорядок. Этот диалог ведут накануне революции граф Калиостро и граф Мирабо. Их

идеологическое противостояние-спор воспринимается через пересечение двух точек зрения: прошлого и будущего, точнее, как встреча будущего с вечностью. Не случайно Калиостро говорит о себе как о человеке, живущем уже четыре тысячи лет («И четырех тысячелетий // Я помню горестный урок»). Среди важнейших событий этих тысячелетий оказываются исход евреев из Египта, создание Римской империи, распятие Христа («Я был в далекой Галилее; // Я видел, как сошлись евреи // Судить мессию своего»), казнь Савонаролы, гибель Жанны д`Арк, приход к власти Оливера Кромвеля после казни короля Карла I («Во имя веры и свободы, // Я видел, как играл Кромвель // Всевластно массою слепую»).

Граф Мирабо, напротив, весь обращен в будущее, которое связано для него с революцией, с ее возможными результатами, но не с последствиями. В отличие от Калиостро, Мирабо верит в могущество человеческого разума, не случайно он подчеркивает, что принадлежит к «скептическому веку». Ср.:

*Я, сын скептического века,*

*Я твердо верю в человека*

*И не боюсь за него (140).*

Мирабо отстаивает ведущую роль личности в истории, возможность человека изменить существующий порядок вещей и установить новый, справедливый. Калиостро же, не сомневаясь в неизбежности перемен, предвидит трагические итоги революции, когда народы спешат «свой старый долг» «довести до страшного итога». Он знает, что все значительные перемены в истории человечества происходили именно так. Революции, считает он, неизбежны, поскольку они часть мировой истории. Но после великих потрясений становится очевидно, что старый миропорядок не разрушается окончательно, и отзвуки социальных и идеологических конфликтов времени способны волновать народы еще на протяжении многих десятилетий после революции.

Также Калиостро ставит под сомнение бескорыстность устремлений Мирабо. Он говорит о том, что граф, веря в революцию, в ее

освобождающую силу, пытается мстить за личные обиды, нанесенные ему в прошлом («Своей не терпишь ты неволи, // Свои ты вспоминаешь боли»), и называет его пламенные речи о свободе «громкими словами». И глядя на судьбы истории с позиции вечности, Калиостро предсказывает ему его будущее, когда прах народного трибуна будет выброшен из Пантеона и захоронен на кладбище для преступников. В этом смысле личная судьба Мирабо как будто преломляет в себе противоречивый смысл и итог всей Французской революции с ее лозунгами свободы, равенства, братства и одновременно неограниченным произволом народа, с ее республиканскими идеалами и созданием могущественной Французской Империи во времена Наполеона.

Драматизм истории и самой революции, «историческая дуэль» двух главных персонажей не случайно воплощаются здесь в поэтической форме разговора. Единство времени и места описываемого события в этом произведении, когда «ночь летнюю сменяет утро» в предместье Парижа в Трианоне, позволяет автору сосредоточиться на единстве действия – диалогепредвидении будущего между Калиостро и Мирабо, на его историческофилософской проблематике. Высокое содержание и структурные элементы, включая сюда и разговорный четырехстопный ямб, позволяют воспринимать это стихотворение как своего рода философскую драму, в которой конструктивными центрами выступают традиционные религиозно-мифологические образы и концепт судьбы, получающие и философское, и историческое, и индивидуально-личностное осмысление.

Своеобразным продолжением «Разговора в Трианоне» может служить другое стихотворение Павловой – «Разговор в Кремле» (1854). Относящееся уже к позднему периоду в творчестве автора, оно, тем не менее, и жанрово, и тематически связано с лирикой Павловой 1840-х гг. В основе этого произведения лежит философский диалог трех героев о взаимоотношениях России и Европы, об особенностях их культурного и духовного развития. Так, по мнению француза, современная Россия оказалась в своеобразном

духовном вакууме, и ее дальнейшее развитие связано только с подражанием Европе. Другую точку зрения высказывает в этом произведении русский. Не отрицая влияния европейской культуры на культуру России, он считает, что у нашей страны имеется особый путь. Проходя через многочисленные испытания, русский народ обретал собственную идентичность. Написанное как отклик на полемику западников и славянофилов, это стихотворение стало объектом другой полемики – эстетической.

Напечатанный отдельным изданием, «Разговор в Кремле» вызвал многочисленные критические отклики, в том числе и со стороны И. И. Панаева. Отвечая ему, Павлова написала специальное «Письмо в редакцию «Современника», в котором говорила: «Мне пришлось понять горькую истину и убедиться, что из вашей памяти совершенно изгладился день, о котором я сохраняла столь приятные и живые воспоминания, прекрасный июльский день, который вы провели у меня на даче в окрестностях Москвы. Я принуждена, увы! вам напомнить, как мы с вами ходили по липовой аллее, восхищаясь природой, говоря о поэзии...»<sup>202</sup>. Ростопчина откликнулась на полемику Павловой и Панаева пародийной «Песней по поводу переписки ученого мужа с не менее ученой женой». Раскрывая свое этическое и эстетическое отношение к этой полемике, Ростопчина пародирует как отдельные черты характера Павловой, любящей читать другим свои стихи, так и романтические клише, встречающиеся в ее письме в «Современнике». Ср.:

*Густолиственных липок аллея,  
Ты для мира значенья полна!  
Вдохновенья огнем пламеня,  
Перед ним там стояла она.*

*И, закинувши голову гордо,*

---

<sup>202</sup> Современник. 1854. № 11. С. 130.

*Величаво махая рукой,  
Угощала при-Невского Лорда  
«Маскарадом» и «Жизнью двойной»<sup>203</sup>.*

В этом стихотворении Ростопчина выступает как продолжательница пушкинской линии в русской поэзии 1850-х гг. с ее приверженностью школе «гармонической точности» и жизнетворческой эстетике.

Подводя итог, следует сказать, что в ранней лирике Павловой находят свое отражение как общие тенденции развития русской поэзии, связанные с поиском нового типа героя, новой системы образности и средств ее выражения, так и особые тенденции. В частности, это обращение к философскому началу в поэзии, что приводит и к изменению ее жанровой системы, и к подчеркнутому противопоставлению героя и повествователя, и к отчетливо выраженной фабульности. Все это во многом свидетельствует о прозаических тенденциях в лирике Павловой, о сходных эстетических задачах, решаемых ею параллельно и в поэзии, и в прозе.

В поздней лирике поэтессы происходят уже изменения другого рода. Если в раннем творчестве позиция повествователя была принципиальной и носила завершающе-обобщающий характер, то в позднем творчестве намечается сближение точек зрения повествователя и героя. Исчезает театрализованность, свойственная некоторым стихам Павловой. Изменяется характер сюжета, который становится более обобщенным, как, например, в стихотворении «Воет ветер в степи огромной» (1850). Сюжетную основу данного произведения составляет изображение земных странствий человека, которые не связаны с конкретными указаниями места и времени. За счет этого оно приобретает философско-мифологическое, притчевое звучание, и само странствие воспринимается как метафора жизни человека. Ср.:

*Воет ветер в степи огромной,  
И валится снег.  
Там идет дорогой темной*

---

<sup>203</sup> Цит. по: Гайденкова Н. М. «Разговор в Кремле». Примечания // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 565.

*Бедный человек (146).*

Образ степи символизирует здесь мироздание, а ветер во многом ассоциируется с испытаниями. Выстраиваемая вертикаль: небо – земля, снег – степь, душа - тело – приобретает онтологическое значение. В текстовое пространство включается мотив веры как источника «самостояния» человека и как единственного его прибежища во враждебном мире. Ср.:

*В сердце радостная вера  
Средь кручины злой,  
И нависли тяжко, серо  
Тучи над землей (Там же).*

В это время формируется и новая концепция творчества Павловой. Если в ранней лирике творчество воспринималось как священный дар, возвышающий поэта над обыденной жизнью, то в поздней лирике оно осмысливается уже как некая константа, во многом определяющая судьбу лирической героини. Поэзия становится частью внутреннего пространства героини, неотделимого от ее переживания мира через слово. Новое понимание сущности творчества отражено в одном из лучших стихотворений этого периода «Ты, уцелевший в сердце нищем» (1854), которое прочитывается как своего рода эстетическая декларация поэтессы 1850-х гг. В нем представлена диалектика жизни и творчества, которая преломляется через экзистенциальное сознание лирической героини. Через систему автоматотекстуальных образов раскрываются особенности художественного мышления лирической героини и природа самого творческого акта. Важно отметить, что здесь образ поэзии ассоциируется со светом: спасительным, воскрешающим, преображающим. Не случайно, обращаясь к своему «грустному стиху», автор пишет:

*Мой светлый луч над пепелищем  
Блаженств и радостей моих! (154).*

И если в ранних произведениях сам акт творения воспринимался как удел избранных, который нельзя доверять толпе, чтобы не исказить его высокий

смысл, то в поздних стихах говорится уже об экзистенциальной природе творчества, которое органично связано с философией судьбы автора. Ср.:

*Ты, уцелевший в сердце нищем,  
Привет тебе, мой грустный стих! <...>  
Одно, чего и святотатство  
Коснуться в храме не могло;  
Моя напасть! мое богатство!  
Мое святое ремесло! (Там же).*

Из высокого дара творчество превращается в «напасть», из священнодействия – в «святое ремесло». Смысловое поле поэтического искусства как будто онтологизируется: оно уже не столько является фактом божественного «откровения», сколько «роковой благодатью», мирозидательным актом, проекцией индивидуальной судьбы героини.

Эпиграф, предпосланный данному стихотворению, взят из произведения Альфреда де Мюссе «Августовская ночь» (1836). Он представляет собой диалог Музы с Поэтом, в котором последний предается всем радостям жизни, забыв о поэзии. Вместе с тем онтологической основой и жизни, и поэзии становится, по мысли французского автора, любовь. И не случайно Муза восклицает в этой драматической поэме:

*Когда же любим мы, стихи приходят сами, -  
Сокровища души становятся слезами,  
А слезы, но не кровь, угодны небесам<sup>204</sup>.*

Сознание Поэта у Мюссе вбирает в себя и идеальную любовь к Музе, и реальную любовь к земной женщине. Однако выбор остается за реальным чувством. «Люблю, - но поцелуй мне творчества дороже!» - эти слова Поэта становятся его декларируемой эстетической установкой. Позиция же автора в «Августовской ночи» призвана восполнить одну точку зрения другой, воссоздать живую дискуссию об эстетике творчества, которая может быть воспринята как соединение противоположных начал, как обретение

---

<sup>204</sup> Мюссе А. де. Избранное. М.: Терра, 1997. С. 140.



целостности через намеренное «заострение» позиции каждого из участников поэтического диалога. Включение в этот контекст стихотворения Павловой приводит к дублированию самой диалогической ситуации и усложнению представления о природе творческого акта как высшего синтеза жизни и искусства, поступка и его эстетического «проживания».

По мнению современной исследовательницы, цикл «Ночи» Мюссе представляет собой фрагмент, «отрывок истории человеческой души»<sup>205</sup>. «Августовская ночь» в цикле «Ночи» становится не только эстетическим манифестом французского романтика, но и страстным гимном любви как преображающему и возрождающему началу. Если предыдущие стихотворения из цикла «Ночи» («Майская ночь») носят элегико-философский характер и представляют собой исповедь лирического героя, фиксируют несовпадение жизни и творчества, то «Августовская ночь» является своего рода кульминацией духовного развития героя, олицетворением его душевной стойкости. В нем «лирическое движение раскрывает процесс преодоления скорби», и тогда совершается «чудо» духовного выздоровления и обновления»<sup>206</sup>. Так диалектика преображения жизни в искусстве и «претворения» искусства в жизнь обретает в поэме Мюссе целостность и завершенность. И не случайно Каролина Павлова использует отрывок именно из «Августовской ночи» к своему программному стихотворению, заключающему в себе ее жизненную и поэтическую философию.

Особое место в поздней лирике Павловой занимает так называемый «утинский цикл». Произведения, входящие в него, создавались в начале 1850-х гг., и связаны они со взаимоотношениями Павловой и Бориса Исааковича Утина (1832-1872), известного российского юриста, бывшего в то время студентом Дерптского университета. Этот цикл включает в себя около одиннадцати стихотворений, среди них «Мы странно сошлись. Средь

---

<sup>205</sup> Карташова И. В. Лермонтов и Мюссе // Романтизм: грани и судьбы. Тверь: изд. Твер. гос. ун-та, 1998. С. 68.

<sup>206</sup> Там же.

салонного круга», «Меняясь долгими речами», «Когда один, среди степи Сирийской», «Зачем судьбы причуда», «К\*\*\* («Когда шучу я наудачу»), «О былом, о погибшем, о старом», «Две кометы», «Ты силу дай! Устам моим храненье», «Прошло сполна все то, что было», «К... («Да, я душой теперь здорова»), «За тяжкий час, когда я дорогою».

По мнению Л. М. Лотман, в стихах данного цикла Павлова воплощает все достижения психологического романа<sup>207</sup>. Каждое стихотворение, входящее в него, фиксирует нюансы душевных переживаний героев, часто состоящие из разнонаправленных психологических движений, передающих ситуацию интеллектуального поединка при осознаваемом душевном родстве, неизбежность расставания при обоюдном чувстве.

В данном цикле любовный сюжет непростых отношений героев разворачивается в конкретной обстановке, при этом читатель как бы вводится во внутренние переживания героини. Лирический сюжет здесь становится определяющим, он включает в себя не только изображение описываемого события, но и рассказ о нем, и эмоциональную рефлексию лирического повествователя. Как отмечает П. П. Громов, события этого лирического романа не даются в их прямой временной последовательности, а словно бы перебиваются другими темами: цикл словно переплетается с другими стихами, разворачивая перед читателем объемную картину повествования»<sup>208</sup>.

Любовное чувство в «утинском» цикле многомерно. В понимании любви у Павловой всегда значимым оказывается интеллектуальное сближение, единство понимания, чувство духовного родства. Ее произведения, объединенные проблемой сходства точек зрения и родственности душ, имеют общий сюжетный мотив: это встреча двух людей, мыслящих одинаково, в мире, полном внешнего блеска и мнимого благополучия. Как отметила Е. Изусина, Павлова в этих стихотворениях

---

<sup>207</sup>История русской поэзии: В 2 т. Л.: Наука, 1969. Т. 2. С. 166.

<sup>208</sup>Цит. по: Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 63.

использует понятие «души» вместо «люди», «человек», поскольку духовное родство оказывается для нее важнейшим. Но такая духовная близость людей не воспринимается обществом, поэтому они вынуждены скрывать ее<sup>209</sup>. Иногда в сюжет встречи двух близких душ включается и мотив испытания героев словом: словесный поединок обнажает истину и одновременно скрывает ее, делая разговор двух героев светской болтовней.

В инициальном произведении этого цикла «Мы странно сошлись. Среди салонного круга» (1854) основным оказывается мотив «странной» встречи героев, за которой угадывается их духовное родство. Важно отметить, что исключительную роль в узнавании героями друг друга и сближении их играет не чувство, не порыв, а мысль, отблеск мысли в речи другого. Ср.:

*И сходство души не по чувства порыву,  
Слетевшему с уст наобум,  
Проведали мы, но по мысли отзыву  
И проблеску внутренних дум* (153).

Для лирической героини интеллектуальное родство имеет большее значение, чем сиюминутный порыв эмоций. И даже светская пустая болтовня становится здесь способом узнавания друг друга, переходящего затем в разгадывание личности другого и предчувствия общей судьбы. Возникающий между героями словесный поединок-спор превращается в испытание другого на соответствие высоким идеалам. И не случайно слова становятся главным аргументом в споре героев, который завершается многозначным молчанием-примирением, молчанием-открытием друг друга, молчанием-узнаванием себя в другом.

В стихотворении «Две кометы» (1855) сближение родственных душ метафорически изображается как встреча двух «безотрадных светил». Эта встреча вписывается в пространство всей вселенной, где «звездные семейства», «стройные хоры», «безмятежные сферы» движутся по своему

---

<sup>209</sup>Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.-Л.: Сов. писатель, 1964. С. 58.

«законному пути». На их фоне внезапное появление «двух комет», не вписывающихся в размеренное движение звезд и обреченных на вечное «скитанье», воспринимается как образное воплощение философии любви и философии судьбы автора. Любовь трактуется здесь как роковое мгновенье, predetermined судьбой, мгновенье, имеющее провиденциальный смысл, который связан с дальнейшим существованием-странствием «двух светил» в ожидании новой встречи. Ср.:

*И, в розное они теченье  
Опять влекомые судьбой,  
Сойдутся ближе на мгновенье,  
Чем все миры между собой (174).*

Данное стихотворение вызывает ассоциации с хрестоматийным образом «беззаконной кометы» из стихотворения Пушкина «Портрет» («С своей пылающей душой») (1828), обращенного к А. Ф. Закревской. В этой психологической миниатюре Пушкина любовная страсть героини воспринимается как предчувствие ее будущей судьбы. В «Портрете» и в других произведениях поэта, связанных с его чувством к Закревской, такими как «Наперсник» (1828), «Счастлив, кто избран своенравно» (1828), «Когда твои молодые лета» (1829), он не только овладевает поэтическим языком страстей («Страстей безумных и мятежных // Как упоителен язык!»), но и использует его как основу нарративных стратегий в своем прозаическом отрывке «Гости съезжались на дачу» (1828). Одновременно и поэтический цикл Баратынского, обращенный к Закревской («Как много ты в немного дней», «Уверение», «Фея»), в котором исключительно важную роль играет мотив судьбы («Знать, самым духом мы рабы // Земной насмешливой судьбы»), и его поэма «Бал», раскрывающая через мотив поединка и философию судьбы автора, и роковую predeterminedность жизни главной героини – Нины, воспринимаются в контексте эстетических поисков Павловой 1850-х годов. Внутренний диалог Павловой с Пушкиным и Баратынским не только углубляет философскую проблематику всего

«утинского цикла», но и раскрывает особенности романной эстетики автора, реализующейся одновременно и в стихах, и в прозе. Можно сказать, что представленное в этом произведении развитие любовного чувства вписывается в органичный контекст русской поэзии и прозы 1820-1830-х гг.

Конец любовного чувства трагичен для героини. Любовь, осознаваемая как поединок рассудка и чувства, угасла. Ср.:

*Прошло сполна все то, что было,  
Рассудок чувство покорил,  
И одолела воли сила  
Последний взрыв сердечных сил (184).*

Угасание любви представлено в этом стихотворном романе как угасание жизни. Характерно, что последнему всплеску чувств соответствует метафора взрыва. Лирическая героиня словно отстраняется от случившегося, она рассказывает о прошлом, но не переживает его. Об этом свидетельствует «размытость» ощущения времени: «И как сегодня всё далёко, // Что совершалось вчера». Чувство становится не только частью прошлого, но и частью того иллюзорного мира, в котором живет лирическая героиня. Любовь как духовное единство оказалась иллюзией, сном. Интеллектуальное родство не способно удержать любящих, и лирическая героиня вновь остается одна.

Одиннадцать лирических стихотворений, входящих в данный цикл, пронизаны драматическим началом. Это начало оформлено здесь через внешний и внутренний конфликт героев. Внешний конфликт раскрывается через столкновение «салонного круга» и «сходства души», «общественного вздора» и «мыслей отзыва», «царства лжи» и «душевного стремленья», «сердец глухих» и «теплых слов», «неумолимости судьбы» и «сокрытого мученья». Внутренний же конфликт осознается через противопоставление «жесткого разговора» героев и скрытой грусти, «блеска невольного взора» и «тайного укора», «взрыва» чувств и слезной «отрады», «воли силы» и «сердечной силы». Внутренний конфликт представлен здесь и как

невывыказанное слово героя, угаданное героиней, и как экзистенциальное чувство самой лирической героини. Это чувство воспринимается как «безотзывный путь» и передается через следующую парадигму: «дорога роковая», «нагая даль пустыни», «чужая глушь», «скитанье», «розное течение». Не случайно одна из главных философских проблем этого цикла связана с осознанием невозможности человека преодолеть ход судьбы и времени, поскольку борьба против порядка вещей бессмысленна. Человек, по мнению Павловой, заключен в рамки своей судьбы и – шире – в рамки необратимого течения времени.

В связи с особым сюжетом этого цикла меняется сам тип лирического повествования в нем: оно становится более обобщенным. И сам рассказ о «странной встрече» двух родственных душ соотносится и с евангельской притчей о добром самарянине (Евангелие от Луки, 10:25-37), встречающейся в стихотворении «Когда один, среди степи Сирийской», и с движением двух «безотрадных светил» в космических пространствах вселенной в произведении «Две кометы». Не случайно, по мнению С. Сэндлер, в этом цикле получило отражение мифологическое мироощущение автора, раскрывающее свою сотериологическую природу<sup>210</sup>.

Мифопоэтическая образность, характер лирического повествования являются определяющими в других стихотворениях автора, созданных в 1850-е гг., среди них «Пловец», «Ужин Поллиона», «Спутница фея», «Ночлег Витикинда» и др. В них актуализируется как значимость самого описываемого события, так и способ его композиционного обрамления и эстетического завершения. Наличие разных типов лирического повествования в этих текстах: исповедального, диалогового, исторического, сказового – открывает возможность для появления такого оригинального

---

<sup>210</sup> Sandler S., Vowles J. Abandoned meditation: Karolina' Pavlova early poetry// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. С. 44.

жанра в творчестве Павловой, как очерк «Двойная жизнь», написанный в стихах и прозе.

Своеобразной точкой пересечения творчества Павловой и Ростопчиной являются их итальянские впечатления, получившие отражение в стихах и прозе. Как отмечает современный исследователь, художественная целостность «итальянского текста» Павловой определяется использованием в нем стилистической фигуры антитезы<sup>211</sup>, которая может быть осмыслена как пространственная: Италия – Россия, Рим – Москва; как временная: Древний Рим – Современная Италия; как феноменологическая: Италия как культурный знак – Италия как объект лирического переживания<sup>212</sup>. Итальянская тема впервые возникает в стихотворениях Павловой 1840-х гг. Это такие произведения, как «Н.М. Языкову. Ответ» (1840), «Н.М. Я<зыка>ву («Средь праздного людского шума») (1844), «Разговор в Трианоне» (1848). В стихотворных посланиях Языкову пространственная антитеза Рима и Москвы дополняется параллелизмом судеб двух поэтов: жительницы Москвы и «жильца чужбины» и внутренним единством «слова сердечного» одной и «сладкозвучного дара» другого. Вместе с тем топосы Рима и Москвы воспринимаются здесь и как отражение внутреннего состояния лирической героини, сумевшей примирить в себе «мечту» и «существенность» («И примирилась я с Москвою, // С отчизной лени и снегов»).

Далее противопоставление Древнего Рима и современной Европы приобретает историософское звучание в стихотворении «Разговор в Трианоне» (1848). Эта же тема становится фактом внутренней жизни лирической героини в известном стихотворении «Лампада из Помпеи» (1850). В нем образ лампы, этой «двадцатисотлетней» свидетельницы «бренности земной» соединяет личностное существование «язычницы бедной», жившей в I веке н.э., и сознание лирической героини XIX века,

---

<sup>211</sup> Шатин Ю. В. Две Италии Каролины Павловой // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.: Сб. статей. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 107.

<sup>212</sup> Там же.

акцентируя внимания на неизменности сокровенной жизни души женщины. То же противопоставление язычества и христианства, но уже на историческом материале, сохраняется и в произведениях «Праздник Рима» (1855) и «Ужин Поллиона» (1857).

«Итальянский текст» в позднем цикле Павловой «Фантасмагории», включающем в себя 13 стихотворений, представлен в единстве исторической и лирической темы, которые эстетически завершают «роман жизни» автора в сборнике «Стихотворения» (1863)<sup>213</sup>. В названии итальянских стихотворений, входящих в этот цикл, оказывается, как правило, имя города: «Неаполь», «Рим», «Венеция». Италия описывается здесь через узнаваемые топосы, неотделимые от образов моря, корабля, дороги, которые противостоят другим географическим и историко-культурным пространствам в этом цикле: Дрездену, Пильницу, Марселю. Написанные под впечатлением путешествия Павловой по странам Южной и Центральной Европы в 1856-1861 гг., эти стихотворения воспринимаются и как отдельные главы из ее «романа жизни», и как образы-видения, «фантасмагории», символизирующие неопределенность будущей судьбы лирической героини в единстве с историей европейской цивилизации. Визуальные образы Неаполитанского залива, Везувия, Мизены, Неаполя, увиденного на горизонте «меж яхонтом неба и яхонтом вод», дополняются исторической рефлексией лирической героини по поводу Рима, пережившего свое историческое величие, свою былую славу. Ср.:

*Кругом все сурово и дико;  
Один он в пространстве немом  
Стоит, многогрешный владыка,  
Развенчанный божьим судом (213).*

---

<sup>213</sup> Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Изд-во «Советский писатель», 1964. С. 66.



В завершающем итальянскую тему произведении «Гондола» образ воды получает символический смысл, соотносимый с течением времени, с игрой «душевных снов» героини, с воскрешающими картинами минувшего, с динамикой стиха. Противопоставление Неаполя и Венеции как юга и севера Италии дополняется здесь противопоставлением Италии и России как юга и севера Европы, а также противопоставлением Москвы и Петербурга как двух центров русской духовности. Антитеза как конструктивная основа «итальянского текста» Павловой преодолевается в «Фантасмагориях» сюжетообразующим хронотопом дороги и картинами-видениями лирической героини. А возникающая в этом цикле тема «странствователя и домоседа» эстетически уравнивает образ дороги и образ родного дома как инициальной и конечной точки путешествия. Ср.:

*Несутся видения роем:*

*Та грустного счастья пора...*

*И дом тот с уютным покоем...*

*И тихие те вечера... (216).*

Важно отметить, что представленные в этой строфе выразительные многоточия семантически соотносятся с потоком видений, с течением воды и стиха. Благодаря этим образам происходит преодоление антиномий в итальянских стихотворениях Павловой в рамках собственно поэтического творчества.

Итальянские стихотворения Ростопчиной были написаны в апреле-мае 1846 г. и посвящены Неаполю. Они образуют цикл неаполитанских стихотворений поэтессы, в который входят такие произведения, как «Первый взгляд на Неаполь», «Слова на серенаду Шуберта», «Два счастливица» и «Еще о Неаполе». Особенность этого цикла стихотворений Ростопчиной видится в том, что в них «итальянский текст» представлен на пересечении элегических традиций русского романтизма, элементов панорамной элегии с поэтической «физиологией» современного города. По

замечанию современного исследователя, неаполитанская лирика Ростопчиной, как и произведения И.П. Мятлева, Н.П. Огарева, А.Н. Майкова, написанные о Неаполе, представляют собой «полисемантическое образование, вобравшее в себя память об альбомной лирике 1820-1830-х гг. и тенденции физиологического очерка, жанристики 1840-х»<sup>214</sup>. Так, в стихотворении «Еще о Неаполе» современной жизни города, утратившего черты национального своеобразия («На Лондон и Париж Неаполь не походит! // Но в нем Италии уж путник не находит!»), противопоставлены поэтические предания о Вергилии и королеве Джиованне, которые неотделимы от национальной и культурной памяти итальянцев. Это противопоставление онтологии Неаполя его антропологии («Чем ближе к пустырям, чем дальше от людей, // Тем краше здесь страна, пленительней, милей) разрешается в сознании лирической героини ее «уходом» от реальности в мир воображения, в сферу «внутреннего существования», в «полусон души». Ср.:

*Чего же более, когда дано мечтам,  
Забыв людей и век и все, что в тягость нам,  
В уединении природой наслаждаться,  
Картиной дивною на воле восхищаться...  
<...> весь этот край чудес  
Восторгом обнимать, весною упиваться  
И в полусне души теряться, забываться?.. (216).*

Важно отметить, что поэтический миф о королеве Джиованне в творчестве Ростопчиной «сохраняет следы несомненного внимания поэтессы и к фактам, и к эмоциональному аспекту их изложения: <...> мотивы убийства после ночного пира, тела, выброшенного из окна, и диалога морских волн с залами

---

<sup>214</sup> Янушкевич А. С. «Неаполитанский альбом» русского романтизма 1820-1860-х гг. // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.: Сб. статей. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 396.

дворца»<sup>215</sup>. Этот миф вместе с флорентийским мифом поэтессы, получившем отражение в ее повести «Палаццо Форли» (1854)<sup>216</sup>, представляет собой эстетическую доминанту «итальянского текста» как в творческом наследии Ростопчиной, так и в многочисленных травелогах и дневниках русской литературы об Италии первой половины XIX века (Ф. П. Лубяновского, В. А. Жуковского, Н. С. Всеволожского, Н. И. Греча и др.)<sup>217</sup>.

Итак, поэтика «итальянского текста» в творчестве Ростопчиной и Павловой оформляется через систему антиномий, получающих воплощение главным образом в цикле стихов о Неаполе у одной, и в цикле «Фантасмагории» - у другой. И если у Ростопчиной эта особенность итальянских стихотворений осознается как противоречие между онтологией и антропологией города, то у Павловой она оформляется через противопоставление двух городов и двух национальных культур: Рима и Москвы, Италии и России. Важно отметить, что у Ростопчиной эта антитеза разрешается через погружение лирической героини во внутреннюю жизнь, в «полусон души», а у Павловой через воскрешающие видения, «фантасмагории», неотделимые от самого процесса поэтического творчества.

### **3.2 Очерк К. К. Павловой «Двойная жизнь» как прозиметрический текст**

Как известно, очерк в стихах и прозе Павловой «Двойная жизнь» вышел отдельным изданием в 1848 г., цензурное разрешение от 13 октября 1847 г. Два фрагмента из этого произведения публиковались ранее в журнале «Москвитянин» и в «Московском литературном и ученом сборнике» за 1847 г. Первая глава в несколько сокращенном виде в ее прозаической части и со стихотворением «Вот – засиял звездами свод небесный» появилась в

---

<sup>215</sup> Лебедева О. Б. «Дворец обрушился... Очнулося преданье» (Легенда о королеве Иоанне в русской словесности XIX в.) // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.: Сб. статей. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 430.

<sup>216</sup> Подробнее об этом см.: Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 71-75, 81-83.

<sup>217</sup> См. об этом: Николаенко О.Н. Миромоделирующие структуры русско-итальянского травелога XVII-XX вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014. С. 10-12.

журнале «Москвитянин» (1845. Ч. III. № 3. С. 1-7) за подписью «К. Павлова». Другой отрывок, взятый из стихотворной части, завершающей пятую главу очерка – «И между тем опять носился шум нестройный» с предшествующим ему извещением редактора о замысле и композиции романа в целом, увидел свет в составе «Московского литературного и ученого сборника» (1847. С. 689-700).

Появление отдельного издания этого произведения повлекло за собой многочисленные отклики в русской периодике. Все они так или иначе касались трех проблем: 1) место поэзии и поэтических переводов Павловой в ее творчестве 1830-1840-х гг.; 2) соотношение содержания и формы произведения «Двойная жизнь»; 3) его жанровые особенности. Так, анонимный критик журнала «Современник» высоко оценивает особенности звуковой и ритмической организации стиха в творчестве Павловой, видя в нем «что-то мужественное, энергическое – качество, редкое в женщине» и сближая его в этом отношении со стихом Н. М. Языкова<sup>218</sup>. В «Двойной жизни» автор рецензии отмечает «замечательность содержания», связанного с вопросами «воспитания светских девушек, их положения в обществе, их условных браков, наконец, их взрослого детства», и «оригинальность формы», в которой «уединенные, полуночные думы Цецилии автор передает стихами».<sup>219</sup> Говоря о жанровой природе произведения Павловой, критик уточняет, что его «можно назвать скорее поэмою, хотя автор и дал ей скромное название очерка»<sup>220</sup>.

Анонимный автор рецензии в журнале «Библиотека для чтения» отмечает в «Очерке» Павловой «эпиграмматический стиль», с одной стороны, и «эфирную мечтательность», - с другой. Эти два стиля воспринимаются как отражение дневного и ночного существования человека в мире. Жанровое же своеобразие этого произведения определяется им как

---

<sup>218</sup> Современник. 1848. № 3. С. 47.

<sup>219</sup> Там же. С. 47, 54.

<sup>220</sup> Современник. 1848. № 3. С. 54.

«Одиссея таинственного странствования души русской барышни в этом мире и в другом»<sup>221</sup>.

Анонимный же рецензент журнала «Отечественные записки» видит основную проблему этого произведения в двойственности существования современного человека. Обыгрывая саму номинацию романа, он пишет: «Жизнь каждого мыслящего человека распадается <...> на две жизни». Мыслящая личность «в своем я видит два существа, в одной жизни различает двойную жизнь. Роль Гамлета есть как бы олицетворение двух сторон человеческого существования: высокой и пошлой»<sup>222</sup>. Выделение на структурном уровне «гамлетовского» начала в произведении Павловой вписывает его в контекст не только русской, но и западноевропейской литературы. Важная особенность этого отзыва видится в стремлении связать содержание и форму романа, увидеть эстетическое соответствие между ними. Автор говорит: «Каждая глава состоит из двух частей: прозаической и стихотворной – форма, соответствующая идее сочинения: возвышенная сторона жизни требует и выражения поэтического, а для будничных дней пусть останется будничный язык»<sup>223</sup>. В мечтаниях героини романа критик склонен видеть «первый момент пробуждения душевного», которое должно послужить прологом к другому сочинению, в котором будет рассказана уже жизнь женщины после замужества.

Наиболее эстетически ценной представляется рецензия С. П. Шевырева, появившаяся в «Москвитянине». Автор начинает ее с определения жанра «Двойной жизни». Для него это «довершенная поэтическая дума, нашедшая язык, это поэма – плод многих наблюдений жизни и заветной душевной мечты»<sup>224</sup>. Отмечая в качестве конструктивной особенности произведения диалог прозаической и стихотворной частей в нем, Шевырев видит в этом соответствие содержания речевой форме. Так, в бытовой части «холод и

---

<sup>221</sup> Библиотека для чтения. 1848. Т. LXXXVII. Февраль. С. 3.

<sup>222</sup> Отечественные записки. 1848. Т. LVIII. Май. С. 4.

<sup>223</sup> Там же. С. 5.

<sup>224</sup> Москвитянин. 1848. Ч. 2. № 3. С. 2.

чопорность материала отозвались и в самой прозе изложения», в которой только «затаенная ирония автора одна оживляет и дает душу безжизненной картине»<sup>225</sup>. Стихотворную часть очерка рецензент оценивает достаточно высоко. Он отмечает музыкальность стихов Павловой, которая «играет ими по прихоти своего мечтательного чувства». Автор видит в стихах проявление психологической мотивации характера главной героини, поскольку «эти видения, эти сны служат к тому, чтобы разоблачить черты той внутренней, прекрасной и бессмертной Психеи, которая незримо живет в этой куколке, оцепенелой в атмосфере света»<sup>226</sup>. Вместе с тем все сновидения героини являются одновременно «изъяснителем и выразителем того, что покоится в ней бессознательно», и проистекают из «германского настроения мысли»<sup>227</sup> самой Павловой.

Наконец, сама автор в предисловии к очерку, напечатанному в одном из номеров «Московского сборника», указывает, что главная идея ее произведения состоит в том, что «раздвоение» современной жизни, противоречивость положения личности в обществе могут быть преодолены в «любви вознаграждающей, которая сильнее действительности». Поэтому роман заканчивается «полным примирением социальных и душевных неустройств»<sup>228</sup>. Такова синхронная оценка проблематики и основных особенностей поэтики очерка Павловой «Двойная жизнь».

Обратимся теперь к возможным источникам этого произведения. Комментаторы романа Павловой выделяют целый круг литературных текстов, преимущественно связанных с изображением онейрических (сновидческих) образов в нем. Среди них книга немецкого мыслителя и писателя-романтика Готтхильфа Генриха Шуберта (1780-1860) «Die Symbolik des Traumes» («Символика сновидений») (1814). Как отмечает Е. Казанович, «по теории Шуберта построена двупланная форма романа Павловой с его

---

<sup>225</sup> Москвитянин. 1848. Ч. 2. № 3. С. 4.

<sup>226</sup> Москвитянин. 1848. Ч. 2. № 3. С. 13.

<sup>227</sup> Там же. С. 14, 15.

<sup>228</sup> Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М.: Тип. обмена, 1847. Отд. 1. С. 691.

двумя языками: прозаическим языком бодрствующего состояния и стиховым языком сна, выражающими двойную жизнь героини наяву и во сне, и средним между ними – языком ритмической прозы, выражающим ее постепенный переход от одной жизни в другую, т. е. состояние засыпания»<sup>229</sup>. Сходные представления о семантике сна встречаются и в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802), который тоже рассматривается в качестве одного из претекстов «Двойной жизни». В нем устами Генриха автор обосновывает свою «философию» сна в первой главе романа. Ср.: «Сновиденье <...> обороняет нас от жизни, удручающе размеренной и привычной, освобождает узницу-фантазию, чтобы та отдохнула, разбрасывая вперемежку все зарисовки жизненного опыта, веселой детской игрой рассеивая всегдашнюю взрослую деловитость. Если бы не сновиденья, старость приходила бы гораздо скорее. Даже если греза – не откровение свыше, я склонен полагать, что она – Божественное напутствие, доброжелательная проводница в нашем паломничестве к Святому Гробу»<sup>230</sup>.

Если психоаналитические представления об образах сновидений (З. Фрейда, А. Адлера, К. Г. Юнга, Э. Эппли, Э. Юнгера, М. Луркера, И. Карузо и др.) связаны в основном с восприятием их как знаков, соотносимых с определенными культурно-историческими символами, то в романе Павловой сны становятся особым пространством «преломления» сознательного начала в бессознательном, внешнего мира во внутреннем, а также пространством самообнаружения другого «я» героини, предчувствием ее будущей судьбы. В этом смысле сны героини «лишь частично имеют своими корнями сознательную сферу психики человеческой личности и, следовательно, не формируются по произволу, а скорее «поднимаются вверх» из «глубинных слоев». Отсюда аналитико-психологическое толкование снов может «содействовать расшифровке «другой

---

<sup>229</sup> Цит. по: Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1939. С. 439.

<sup>230</sup> Новалис. Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир: Наука, 2003. С. 10-11.

действительности»<sup>231</sup>. Об этой диалектике «одной» и «другой» действительности, об «автономности» сновидческой реальности пишет, в частности, Байрон в своем известном стихотворении «Сон» (1816). Ср.:

*Жизнь наша двойственна; есть область Сна,  
Грань между тем, что ложно называют  
Смертью и жизнью; есть у Сна свой мир,  
Обширный мир действительности странной.  
И сны в своем развитии дышат жизнью,  
Приносят слезы, муки и блаженство.  
Они отягощают мысли наши,  
Снимают тягости дневных забот,  
Они в существованье наше входят,  
Как жизни нашей часть и нас самих<sup>232</sup>.*

Первые три стиха из этого произведения служат, как известно, эпиграфом к очерку Павловой. В самом же этом стихотворении представлено в редуцированном виде основное семантическое и структурное ядро романа Павловой, в котором сны «в существованье наше входят», выражая многомерность нашего подсознания и нашего внутреннего «я».

Уже сама номинация произведения «Двойная жизнь» акцентирует внимание не только на двойственной природе самой жизни и человека, на двойственной природе сна, но и на способах передачи этой двойственности в литературе. «Двойная жизнь» — сложное в содержательном, нарративном и жанровом отношении произведение, так как оно написано и прозой, и стихами. Не случайно очерку дано синтетическое определение: «очерк-поэма-роман», которое передает столкновение различных жанрово-стилевых тенденций в нем.

Современная исследовательница творчества Павловой Н. А. Табакова<sup>233</sup> отмечает, что «Двойная жизнь» - произведение синтетического жанра,

---

<sup>231</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 250.

<sup>232</sup> Байрон Д. Г. Собрание сочинений: В 4-х т. М.: Правда, 1981. Т. 2. С. 90.



закрывающее в себе светскую повесть, семейную физиологию 1840-х гг. и романтическую поэму (сны Цецилии). По ее мнению, такая переходная форма была выбрана для отображения авторского, а также историко-культурного сознания эпохи и раскрывает борьбу романтизма с реализмом в русской литературе 40-х гг. XIX в. На наш взгляд<sup>234</sup>, очерк Павловой представляет собой образец оригинального прозиметрического текста в русской литературе первой половины XIX в., полифоническому содержанию которого соответствуют разные жанрово-стилевые формы: бытовая проза, с одной стороны, сны и пророчества, изображенные стихами, - с другой, и промежуточная сфера между явью и сном, переданная ритмизованной прозой, - с третьей.

Фабула прозаической части довольно традиционна: это история о том, как молодую девушку, восемнадцатилетнюю Цецилию фон Линденборн выдают замуж за человека, которого она плохо знает и в чувствах к которому не успевает разобраться. Но мать подруги Цецилии Наталья Афанасьевна Валицкая ведет активную интригу в пользу собственной дочери – Ольги. Мать же главной героини Вера Владимировна фон Линденборн озабочена только светскими формальностями, а сама Цецилия не привыкла задумываться о своей судьбе, — в результате совершается «обыкновенная история»: девушку, «спутанную, обессиленную, неведающую, непонимающую» приносят в жертву «узам Гименя». Внешне все выглядит прилично, но на самом деле совершается жертвоприношение: отдавая молодую женщину в полную власть мужа, случайного человека, ее обрекают, по мнению автора, на «душевное, безвестное, немое страдание». В этой связи стоит отметить, что определенное влияние на очерк «Двойная жизнь» оказала повесть Н. Ф. Павлова «Миллион» (1839), фабула которой также строится вокруг брака по расчету. В ней Г., обладающий значительным состоянием,

---

<sup>233</sup> Табакова Н.А. Творчество Каролины Павловой: автореф. ... канд. филолог. наук. М., 1999. С. 17-18.

<sup>234</sup> Поплавская И.А., Шумилина Н.В. Очерк Каролины Павловой «Двойная жизнь» как прозиметрический текст / И. А. Поплавская, Н. В. Шумилина // Вестник Томского государственного университета. Сер. истор., филол., культуролог., психол. – 2013. – № 376. – С.25-31.

решает жениться на княжне Софье; она, не разобравшись в своих чувствах к нему, дает согласие на брак, однако в финале повести княжна отказывает Г., получая от него за свою искренность миллион.

Роман «Двойная жизнь» начинается с диалога двух молодых людей о состоянии семьи фон Линденборн, и это показательно. Диалог как миромоделирующая, символическая и жанрово-речевая категория становится конструктивным элементом этого произведения Павловой. Хронотоп романа включает в себя московские реалии, «большой дом на Тверской», принадлежащий родителям Цецилии, Петровский парк, прогулки в Останкино, а также время действия – четыре месяца: со второй половины мая до второй половины августа. Очерковая составляющая «Двойной жизни» касается прежде всего описания салона Веры Владимировны с его «безымянной мебелью», ее суббот, на которых присутствовало *«человек с тридцать. Иные говорили между собой вполголоса, другие прислушивались, другие прохаживались, но на всех как будто бы тяготела какая-то обязанность, по-видимому, довольно трудная, и им всем, казалось, было немного скучно забавляться»* (232). Эта своего рода имитация живой жизни и подлинного общения, акцентируемая авторской иронией, как будто «одушевляется» описанием городской природы. Ср.: *«Между тем разливанье чая кончилось, и Цецилия вышла с молодыми девушками на балкон. Там сияла всеми своими созвездиями великолепная майская ночь. Недавно позеленевшие липы перед балконом шумели так тихо, так созвучно-печально, так таинственно, как будто бы они стояли не на Тверском бульваре, а в свободном просторе девственной пустыни»* (234). Встречающиеся в этом отрывке эпитеты «великолепная», «созвучно-печально», «таинственно» как будто «преломляют» в себе внутреннее состояние героини, ее задумчивости «бог весть о чем» и служат своеобразной прелюдией к ее первому сну.

Показательно, что образы звезд, шум листьев в прозаической части как будто удваиваются в стихотворной части первой главы, связывая их между

собой и воссоздавая в онейрическом сознании героини единство внешнего и внутреннего миров, их совершенную гармонию, порожденную созвучием цветовых, свето-акустических (звучащий в листьях свет луны) и ольфакторных образов. Ср.:

*Вот – засиял звездами свод небесный...  
Слетел туман... повеял аромат... <...>  
И все миров полночные сиянья,  
И вздохи все, скользя сквозь тишину,  
И все весны душистые дыханья  
В гармонию сливаются одну (236).*

Важно отметить, что уже в первом стихотворном фрагменте сны героини обнаруживают свою двойственность. В них конструктивную роль играют такие дуальные образы, как «покой воздушный и чудесный», «предел неведомый» и «светлолунный сад»; «зерцало дум» и «зерцало вод»; «слово» и «пенье дальних струй». Отсюда сама номинация произведения «Двойная жизнь» получает образно-поэтическую и структурную конкретизацию не только в действительном мире, но и в самих снах Цецилии.

Обращает на себя внимание и тот факт, что если в стихотворных частях романа, в образах снов эта дуальность раскрывается преимущественно в лирико-философском ключе, то в прозаических фрагментах она приобретает сатирико-бытовую окраску. Ср.: «...Вера Владимировна отправилась с Цецилией <...> к старой тетке. <...> Там все было еще по-старинному: грязная передняя, болонки, лакеи в нанковых сертуках и горничные босые; все одно к одному, все в удивительно гармонической связи, внешнее и внутреннее, тело и душа» (238); «Он (молодой поэт. – Н. Ш.) был до того молод и неопытен, что читал свои стихи при этом аристократическом обществе с тем же жаром, с каким говорил их в своей скромной комнате, наедине с самим собой; он был до того закален в огне поэзии, что не чувствовал веющего от всех этих лиц светского холода» (245); «Сами

*кустики около дома красовались с какой-то парижской чопорностью, сами цветы, усаженные и уставленные где только можно, принимали какой-то вид хорошего тона, сама природа делалась неестественна» (252); «Дмитрий Ивачинский был добрый человек, даже благородный человек в обыкновенном значении этого слова; но почему доброму и благородному человеку не желать быть вдобавок и богатым?» (255); «На столике перед ней (Валицкой. – Н. Ш.) стояла чашка шоколада и лежал новейший из бесчисленных романов Александра Дюма. <...> Валицкой было теперь не до шоколада и не до сказок: она сама готовила развязку пролога одного для нее очень интересного жизненного романа» (277).*

Надо заметить, что светский мир изображен в романе почти исключительно как женский, мужские же персонажи, кроме жениха Цецилии – Дмитрия Ивачинского, являются фоновыми фигурами. Некоторые исследователи, в частности, А. Уиллоу<sup>235</sup>, предполагают, что такое внимание именно к женским персонажам обусловлено зарождающимся феминизмом, однако это объяснение не совсем соответствует общему смыслу повести.

По мнению П. П. Громова, замысел повести основан на стихотворении «Есть любимцы вдохновений», которое является «ключевым, определяющим в поэзии К. Павловой 40-х годов»<sup>236</sup>. Строки из этого стихотворения воспринимаются во многом как типологическая характеристика «поэтической» части человечества, к которой и относится героиня романа Павловой. Ср.:

*Но проходит между нами  
Не один поэт немой,  
С бесполезными мечтами,  
С молчаливыми очами,  
С сокровенною душой (79).*

<sup>235</sup> Heldt B. Feminism and the Slavic Field // The Harriman Review, November 1994. С. 12.

<sup>236</sup> Громов П. П. Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 30.

Цецилия, являясь поэтом в душе и будучи эстетически отзывчивой, не подозревает об этом, но каждую ночь чувствует странное томление духа, обостренное восприятие мира и себя в нем.

Стихотворные фрагменты романа Павловой воспроизводят один из вариантов известного теософского метасюжета, чаще всего используемого в русской романтической балладе. Этот сюжет «о пробуждении души в урочный час, ее соединении (браке) со своим избавителем-искупителем и мистическом преображении мира»<sup>237</sup>. Классическим произведением русского романтизма с таким сюжетом, как известно, является баллада Жуковского «Вадим», входящая в дилогию «Двенадцать спящих дев». Балладный субстрат стихотворных фрагментов в «Двойной жизни» Павловой включает в себя и томление души героини, и ее встречу во сне со своим спасителем («В ней помнит мысль о небывалом, // Невстреченного узнает: // Он отражен в ней дум зеркалом, // Как блеск звезды зеркалом вод»; «Я вновь с тобой! тебе я верен буду; // Я ждал тебя, - я призванный, я твой»), и ожидание перемен в своей судьбе.

Важно отметить, что диалог героини с безымянным существом во второй главе романа соотносится с диалогом Тамары и Демона из второй части поэмы Лермонтова «Демон». В романе Павловой чужое сознание воспринимается как отражение подлинного «я» героини через узнавание себя в Другом, как своего рода ее трансцендентный двойник. Ср.:

- *«Кто ж ты?»*

- *«Я то, что ты искала*

*В сиянье звездной высоты;*

*Я грусть твоя средь шума бала,*

*Я таинство твоей мечты,*

*Чего умом не постигала,*

*Что сердцем понимала ты. <...>*

---

<sup>237</sup> Виноцкий И. Ю. Нечто о привидениях: истории о русской литературной мифологии XIX века. М.: Изд-во Моск. культуролог. лицея, 1998. С. 37- 38.

*Поймешь ты тайну вдохновений,  
Жизнь духа проживешь вполне;  
Что наяву узнает гений,  
Узнаешь ты, дитя, во сне... <...>  
И неведомо приду я  
С дивным сном к тебе в тиши;  
Тайной силой поцелуя  
Цепь сниму с твоей души...» (242, 243, 244).*

В этом фрагменте пространственная оппозиция «там» и «здесь» меняет свою привычную семантику. «Здесь» становится миром сна и неземных существ, «там» ассоциируется с социумом, с «людским краем». Предчувствие героиней этого высшего «здесь-бытия» передается через образы «вечного наследства», «свободы чувств», «тайны вдохновений», «жизни духа», «святого пенья». Земное же «там» соотносится с «жалкой суетой», с «ярмом железным века», со «страной слепых». Неземное существо воспринимается в контексте теософского сюжета романа как избавитель героини от власти «суетного света».

В поэме же Лермонтова «Демон» главный герой сам ищет спасения в любви земной женщины, которая смогла бы вернуть его Небу. Ср.:

*Т а м а р а  
Но молви, кто ты? отвечай...  
Д е м о н  
Я тот, которому внимала  
Ты в полуночной тишине,  
Чья мысль душе твоей шептала,  
Чью грусть ты смутно отгадала,  
Чей образ видела во сне<sup>238</sup>.*

Здесь важен и мотив прощального поцелуя, который образует межпарадигматические соответствия между обоими произведениями.

---

<sup>238</sup> Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4-х т. Л.: Наука, 1980. Т. 2. С. 390.

Поцелуй дарует героине Павловой во сне внутреннюю свободу, освобождение от суетных «оков света», а героиня Лермонтова гибнет и затем обретает спасение лишь ценой покаяния. Ангел говорит о ней:

*«Дни испытания прошли;  
С одеждой брэнною земли  
Оковы зла с нее ниспали. <...>  
Ценой жестокой искупила  
Она сомнения свои...  
Она страдала и любила –  
И рай открылся для любви!»<sup>239</sup>*

Таким образом, можно сказать, что известный мистический метасюжет получает в произведении Павловой оригинальную авторскую интерпретацию. В онейрическом пространстве героиня романа переживает пробуждение души через встречу с неизвестным ей героем-избавителем. Итогом этих встреч должно стать внутреннее преображение Цецилии, ее новое отношение к самой себе и к социуму. В действительном же мире душа героини как будто спит, и герой ее романа – Дмитрий Ивачинский – выступает по отношению к ней не спасителем, а искусителем, претендующим на ее молодость и состояние. В результате героиня обречена на то, чтобы повторить обычную судьбу женщин своего круга.

Главная героиня очерка Павловой в прозаической части текста является весьма заурядной личностью. Автор иронически пишет об ее бытовом облике ее. Ср.: *«... Цецилия, вместо того чтоб мечтать о маркизе Позе, об Эгмонте, о Ларе и тому подобном, могла мечтать только о прекрасном бале, о новом наряде и о гулянье первого мая»* (248). Упоминание в романе героев драм Ф. Шиллера «Дон Карлос», И. В. Гете «Эгмонт», поэмы Д. Г. Байрона «Лара», романа М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», а также имен Шекспира, Данте, Александра Дюма раскрывает

---

<sup>239</sup> Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4-х т. Л.: Наука, 1980. Т. 2. С. 402.

и позицию автора по отношению к светскому воспитанию героини, и во многом литературоцентрическую эстетику самого произведения. Так, например, в третьей главе описывается субботний вечер в доме Веры Владимировны, на котором молодой поэт читает свой перевод «Песни о Колоколе» Шиллера. Ср.: *«Он провел перед ними тот ряд волшебных сменяющихся картин: мирное детство, бурную юность и восторги любви, и спокойствие счастья <...> и потом, вдали, поляны в блеске вечера, с медленными возвращающимися стадами, тихо сходящую ночь, и благодатный порядок, и внезапный ужасный мятеж»* (245-245). В этом отрывке, носящем метатекстуальный характер, «сменяющиеся картины» радостей жизни и бедствий становятся символом индивидуальной человеческой и мировой жизни в их взаимной связи и текучести, процессуальности. Соединение прозаического пересказа и заключительного стихотворного отрывка из песни Шиллера в этой главе уже на внутритекстуальном уровне воспринимается как структурная модель всего романа Павловой, как намеренное обнажение приема через его удвоение. Наконец, цитируемые в романе строки Ж. Б. Руссо о времени как центральном образе песни Шиллера и как изменчивом образе неизменной вечности во многом определяют концепцию времени в данном произведении. Время осмысливается здесь как характерное «двойное преломление»: преломление «игры земного бытия», преломление преходящего в вечном и вечного в «подлунном», сиюминутном. Подобная концепция времени во многом передает и философию судьбы главной героини, и своеобразие образной системы, и содержательно-композиционные особенности произведения. В этой связи не случайно в стихотворных частях очерка важная роль отводится образу реки, воспринимаемой как метафора времени, изменяющейся жизни, земного пути человека, звучащей поэтической речи. Ср.:

*Река несется, и, шепча, льется*

*В реке струя.*



*Несется мимо неутомимо  
С рекой ладья.*

*Навстречу девы скользят **напевы**  
Средь тишины,  
Как **отзыв** дальный, как музыкальный  
Аккорд волны (249).*

Показательно, что в сновидениях героини принципиально значимым становится и мотив отзыва как возможности узнавания себя в другом и другого в себе, как способности восприятия мира в его изначальной бытийно-бытовой целостности. Эта целостность маркируется, в частности, такими дуальными образами из стихотворного отрывка третьей главы, как мечта-действительность, бесконечное-конечное, святость-греховность, «дары священные»-«дары земные», «луч»-«мрак».

Как уже отмечалось, во сне героиня превращается в «немного поэта». Превращение это тесно связано с мотивом припоминания, с поиском Цецилией необходимого слова как условия преображения мира и ее внутреннего «я». Ср.: «...Мысль странная и неизъяснимая, <...> что будто бы ей должно было разгадать какую-то загадку, найти какое-то слово, вспомнить имя, которое ей не давалось» (236). Отсюда противопоставление «явь-сон» в романе Павловой актуализирует, по мнению современного исследователя, его второй, символический план, выявляющий соотношение *действительности и художественного образа*<sup>240</sup>. Именно в снах Цецилия осознает, что служит причиной ее немоты в реальном мире, осознает фальшь общества и свои настоящие чувства. В ней постепенно просыпается «внутренний человек», раскрывается ее лучшее «я», неотделимое от жизни духа. Поэтому «формула творчества» в данном произведении может быть схематично представлена как движение от действительности к

---

<sup>240</sup>Власов А. С. Философия творчества и композиция произведения (На материале очерка Каролины Павловой «Двойная жизнь» и романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго») // Слово в слове и дискурсе: Сб. научных статей к 50-летию Харри Вальтера. М., 2006. С. 52.

художественному образу, под которым понимается «идеализированный, не до конца осознаваемый образ действительности»<sup>241</sup>. Отсюда мотив «немоты» и скованности, присутствующий в «дневной жизни», сложно и многократно развивается в «ночном мире». Только в сумеречном состоянии перехода от яви ко сну, от социальной жизни к природной она преодолевает немоту, и в ней начинает звучать ее «внутренняя речь» - стихи.

При этом и внутренняя речь героини в мире ее снов тоже становится диалогичной, как бы вновь акцентируя внимание на основных особенностях поэтики произведения. Так, например, в четвертой главе «напоенные тоскою» «слова души» героини вызывают в «посетителе роковом» на «чувств ее и грустных дум отзывы». Эти отзывы воспринимаются как предчувствие ее будущей судьбы, как тайное знание о том, кого она любит и кто в действительности является лишь прекрасным призраком, сотворенным ею. И гость ночной как отражение жизни ее подсознания прямо говорит об этом:

*И наряди его в твои мечтанья,  
И счастья жди, упрямое дитя!  
На пыл души, на сердца излиянья  
Ответит он, скучая иль шутя (259).*

В форме драматического диалога двух голосов построена стихотворная часть и в пятой главе. Являясь откликом на смерть молодой женщины, эти голоса осмысляются как преломление в сознании главной героини возможных вариантов ее собственной будущей судьбы, как переплетение «дневной» и «ночной», «земной» и «небесной» ее сторон, как поиск личностью своего «слова жизни». В этом плане метафора жизни как создаваемого, творимого слова воспринимается как основа философии творчества автора романа.

---

<sup>241</sup> Власов А. С. Философия творчества и композиция произведения (На материале очерка Каролины Павловой «Двойная жизнь» и романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго») // Слово в словаре и дискурсе: Сб. научных статей к 50-летию Харри Вальтера. М., 2006. С. 57.

Итальянская исследовательница Розанна Казари полагает, что фабула поэтической части «Двойной жизни» представляет собой переработанный миф об Амуре и Психее. Она пишет: «Ночью пробуждается ее (героини. – Н. Ш.) душа, Цецилия (как и Психея) находит собеседника и покровителя в тайном, невидимом, ночном посетителе. Только ночью Цецилия живет настоящей, духовно богатой жизнью»<sup>242</sup>. Но не только миф об Амуре и Психее послужил основой для поэтической фабулы произведения. Новозаветная притча о девах, ждущих жениха, как и отголоски мотива о воскресении присутствуют в мифопоэтическом сюжете поэтической части романа. Ср.: *«Да, это ты! – живой ты встал из гроба!// Возможно ли? Иль сплю и брежу я?»*. Ночной гость Цецилии становится вестником нового мира, знаком внутреннего существования» для нее. Поэтический мир называется им Эдемом, что, в свою очередь, отсылает к образу обретенного и утраченного рая.

Одной из содержательно-структурных особенностей романа Павловой является проблема повествования, соединения прозаической и поэтической частей в нем. Н. Я. Берковский писал об этом: «Роман Павловой тоже двойной: каждая глава, проведенная прозой, к концу впадает в стихи. <...> ... проза у самого устья, накануне стихов, размывается, начинаются поэтические перестановки слов, лексика становится стиховой, появляются намеки на стиховой ритм, подчас ритм осуществлен полностью. Две жизни – из них одна назначена для прозы, другая – для стихов»<sup>243</sup>. В произведении Павловой наиболее интересными в нарративном плане оказываются фрагменты ритмической прозы, которые маркируют переход от яви к сну, от «дневной» жизни к «ночной». Так, например, в шестой главе этот «переход» оказывается самым репрезентативным. После своего дня рождения, когда Цецилии показалось, что Дмитрий Ивачинский искренне любит ее, она

---

<sup>242</sup>Розанна Казари. «Прекрасная сказка» об Амуре и Психее в творчестве Достоевского // На меже меж Голосом и Эхом. М., 2007. С. 167.

<sup>243</sup>Берковский Н. Я. О прозе Манделштама // Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. М.: Сов. писатель, 1989. С. 286.

засыпает «с роскошной радостью». Автор пишет: *«И успокоительно спускалась на нее томная дремота. Сквозь безмолвие носились будто бы еще отголоски оркестра – созвучия дальные, полупечальные, то утихали, то запевали снова, и в говоры сливались странные, - в слова таинственных бесед, во звуки чудные, желанные, в Его призыв, в Его привет»* (275). Современный исследователь видит в этом фрагменте «настоящую стихотворную строфу из четырех стихов с перекрестной рифмой», которую можно с полным основанием «считать началом стихотворения, его первой строфой»<sup>244</sup>. Встречающаяся здесь конечная рифма «странные» - «желанные», «бесед» - «привет» дополняется внутренней рифмой («дальные» - «полупечальные»), инверсией («созвучья дальные», «говоры странные», «звуки чудные»), лексическим повтором (его, его), синтаксическим параллелизмом («и в говоры сливались странные», «во звуки чудные, желанные»). И далее в текст включаются собственно стихи, представляющие собой обращение таинственного посетителя к героине, в которых используется чередование трехстопного и двустопного ямба. Ср.:

*«Звезда далекая  
Давно зажглась <...>  
Злым сном томимая  
В чужбине той,  
Проснись, любимая,  
В стране родной»* (275).

Встречающая здесь амбивалентная метафора «жизнь как «злой сон» и «сон как пробуждение «в стране родной» оказывается принципиально важной и для понимания диалектики яви и сна, внешней и внутренней жизни героини, и для раскрытия философии творчества автора, где сон воспринимается как преображенный отголосок действительного мира, как слабый отсвет «жизни

---

<sup>244</sup>Власов А. С. Философия творчества и композиция произведения (На материале очерка Каролины Павловой «Двойная жизнь» и романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго») // Слово в слове и дискурс: Сб. научных статей к 50-летию Харри Вальтера. М., 2006. С. 55.

земной». Изменяющийся затем ритм стихотворения – четырехстопный ямб с перекрестной рифмовкой – передает самое сокровенное в сознании героини. Это ее любовь к неузнанному жениху как отражение ее стремления и к идеальному миру, и к эстетической идеализации действительности. Объясняя самой героини ее внутреннее состояние, ночной «таинственный посетитель» говорит ей:

*В меня ты веруешь душою,  
Меня ты любишь, не его.  
Но я, средь суеты превратной,  
В житейском бытии твоём  
Тоской останусь непонятной  
Несбыточным сердечным сном <...>  
Ты бесконечность полюбила,  
Неизмеримости ты ждешь (276).*

В восьмой главе, в которой речь идет о подготовке к свадьбе Цецилии, соотношение общей тональности и ритмической структуры прозаической, «переходной» и стихотворной частей оказывается почти тождественным. Ср.: «Желания ее исполнились, тайные сны сбылись; вокруг нее было светло и прекрасно, она достигла этих волшебных часов жизни, когда занавес чудесной близкой будущности ежеминутно чуть-чуть приподнимается, позволяя девственному взору мгновенно взглянуть, чуткому сердцу радостно содрогнуться» (289). Центральные образы в этом отрывке – образы «тайных снов» и «занавеса близкой будущности» получают и конкретный, и символический смысл. Эти образы представлены в окружении эпитетов «светло и прекрасно», «волшебные часы», «чудесная будущность», «чуткое сердце», которые передают новое мировосприятие героини, переживающей чувство внутреннего преображения под влиянием любви. Встречающаяся здесь эмоциональная лексика («желания», «часы жизни», «сердце»), синтаксический параллелизм, ряды однородных членов, глаголы с семантикой, передающей неполноту действия («приподнимается») и

психологическое состояние героини («радостно содрогнуться»), повторяются и усиливаются потом в «промежуточном» эпизоде отхода героини ко сну. Ср.: *«И она продолжала сладостно бредить, молодая счастливица. Уже мысли подернулись туманом, и мечты блуждали, перепутанные дремотой; но блаженство в душе сияло сквозь полусон. Ее голова наклонялась медленно и коснулась подушки... длинные ресницы опустились... и сладко засыпающая вдруг содрогнулась, как в неожиданном испуге; взор ее блеснул и снова погас. И луна шла высоко и глядела в окно... и внезапным взрывом, издав далеко, чрез простор полет промчался бурный, и вершины сонные дерев в темноте мгновенно зашумели и опять умолкли, чуть дыша...»* (294). Эмоциональная лексика в этом фрагменте («сладостно бредить», «молодая счастливица», «блаженство в душе»), выступая на фоне предложений с многоточием, передает длительность, протяженность «дневных» впечатлений героини, которые диссонируют с «внезапным взрывом» и «полетом бурным». Важно отметить, что здесь антиномия душевных состояний молодой женщины получает параллельное воплощение в описании природных явлений («вершины сонные дерев <...> зашумели и опять умолкли»), которые затем удваиваются в начальных стихах поэтической части. Ср.:

*Стихло все; фонтана только слезы*

*Падают незримо в тьме аллея <...>*

*Что же вдруг, как бы с покоем споря,*

*Слышится в безмолвии ночном?*

*Бьется ли глухая бездна моря?*

*Ропщет ли вдали грозящий гром? (Там же).*

Эта природная метаморфоза становится своеобразной прелюдией к внутреннему преобразению мира и человека как возможности услышать «вещий глас» бесконечности, как способности обретения душой своего «слова» («Но божества душа коснулась, // Но тайны в ней нашли язык, // Но бесконечность распахнулась, // И взгляд в нездешнее проник»). Итак, можно

сказать, что очерк Павловой «Двойная жизнь» - это произведение об овладении героиней «словом», о пробуждении в ней души и «отзывных дум» через встречу с Другим. При этом сам процесс овладения «словом» предполагает продуктивное взаимодействие здесь разных миров: вещного, природного, психологического, ментального, трансцендентного, что получает отражение в тройственной речевой (проза, ритмическая проза, стихи) и жанровой форме (очерк, роман, поэма).

Завершается произведение поэтическим фрагментом, имеющим автометатекстуальный характер. Это размышление автора о процессе творчества, о своем переживании творческого акта на разных его этапах. В реконструированном виде он может быть представлен следующим образом. Поэтическая греза, которая становится затем предметом длительной авторской рефлексии («взлелеянная дума»), обретает, наконец, свой «язык», материализуется в «слове» и живет уже своей, независимой от создателя жизнью («Взяла свое взлелеянная дума, // Нашла язык, в мир внешний перешла; // Давно жила среди людского шума // Она во мне, свободна и светла»). Творцу же остается только вторичное переживание и своего эстетического чувства, и созданного им произведения.

Итак, очерк Павловой «Двойная жизнь» представляет собой образец прозиметрического текста. Важнейшая особенность этого типа текста видится в изначальной подвижности, вариативности отношений автора к герою, что получает отражение в использовании в данном произведении разных точек зрения, эстетической игры ими, в продуктивном синтезе различных речевых и жанровых форм. «Двойная жизнь» как прозиметрический текст создается на основе внешнего, кумулятивного принципа и одновременно внутреннего принципа структурно-семантического переключения, благодаря которым формирующиеся в произведении поэтическая и прозаическая художественные картины мира

находятся в состоянии динамики и взаимопреобразования<sup>245</sup>. Отсюда появляется дополнительный смысловой и эстетический «резерв» в очерке Павловой, раскрывающий его связь с предшествующей литературной традицией («Евгений Онегин», «Повести Белкина» Пушкина, поэмы и роман «Герой нашего времени» Лермонтова) и ее дальнейшее развитие в русской литературе 1840-1850-х гг.

---

<sup>245</sup> Подробнее об этом см.: Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. Томск: Изд-во Том.ун-та, 2010. С. 175-176.



## Заключение

Проблема взаимодействия поэзии и прозы в современном литературоведении является одной из определяющих для понимания важнейших положений теоретической и исторической поэтики, для осмысления механизмов развития литературного процесса в целом. Осознание специфических особенностей поэзии и прозы приводит к пониманию их внутреннего единства, генетически связанного с первоначальным синкретизмом.

Литературный процесс первой трети XIX века характеризуется, как известно, преобладанием поэтических произведений, что связано с развитием в это время такого направления, как романтизм. Доминирование поэзии в первой трети XIX века не могло не влиять и на становление русской прозы. При этом происходило активное взаимодействие двух форм художественного мышления: поэтической и прозаической, их специфического видения и изображения мира и человека в слове.

В 1830-е гг. романтизм перестает быть ведущим литературным течением; на смену ему приходит эстетика «натуральной школы». В это время проза, прозаические жанры становятся ведущей «формой времени», при этом романтизм продолжает оказывать свое конструктивное влияние на формирующуюся эстетику реализма. Синтез этих литературных направлений приводил к переосмыслению жанровых форм повести и романа и к трансформации конструктивных элементов их поэтики.

Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Ростопчиной и Павловой совершается, как правило, через привнесение сюжетных элементов прозы в структуру лирического стихотворения, через введение поэтических элементов в прозаическое целое и через возникновение лексико-семантических и структурных перекличек между прозаическими и поэтическими произведениями в художественном наследии каждой из них.

Ростопчина и Павлова в своем творчестве воплощают наиболее характерные черты русской литературы 1830-1850-х гг. и вместе с тем типологические тенденции, раскрывающие процесс взаимодействия поэзии и прозы, которые заметно трансформируются в их художественном наследии, эволюционируют особым образом.

В творчестве Ростопчиной поэзия и проза являются не просто речевыми формами, но своеобразными координатами художественного мышления. Такое понимание соответствует эстетическим установкам романтизма, и влияние этого течения в ее произведениях достаточно сильно. В своих поэтических произведениях Ростопчина реализовала принцип панэстетизма, когда значимое для поэтессы событие жизни становилось сначала предметом ее эстетического осмысления-переживания, а потом уже получало воплощение в художественном тексте. Автопсихологизм в передаче образа лирической героини, многочисленные посвящения и эпитафии, взятые в основном из произведений западноевропейских и русских писателей-романтиков, вводили читателя в эстетически освоенную реальность. С этой точки зрения творчество Ростопчиной может восприниматься как единый текст, в котором можно выделить сквозной сюжет и мотивы.

В первом периоде творчества Ростопчиной отправной точкой для осмысления ее лирики становятся романтические мотивы и образы. Автобиографизм и автопсихологизм ее поэзии и прозы позволяет ей во многом переосмыслить и трансформировать романтические тенденции. Прежде всего это касается типа лирической героини, которую отличают непосредственность эмоциональной оценки и самооценки и отчетливо выраженная гендерная принадлежность, влияющие на характер творчества поэтессы в целом. Своеобразие лирической героини в поэзии Ростопчиной во многом обуславливает и своеобразие жанровой системы ее поэзии. Так, например, элегия получает у нее исповедально-коммуникативные и автокоммуникативные черты, способствующие наиболее полному выражению лирической героиней своего чувства причастности к миру и

проживания его в поступке и слове. Автопсихологическая природа ее творчества во многом обуславливает его недосказанность, особую интимную атмосферу, в которой исключительная роль отводится деталям, помогающей раскрытию внешней и внутренней диалогичности ее поэзии и прозы.

В поздней лирике Ростопчиной отмечается постепенный отход от романтической эстетики и усиление психологизма: в повествование включаются другие точки зрения, что способствует усложнению диалогической природы характера героини и ее поэтической рефлексии. Все это позволяет автору широко использовать автометатекстуальные образы, направленные на анализ собственного творчества. Лирическое «я» дается в этот период в диахронии, рефлексия, отраженная в ранних стихотворениях, воспринимается уже как рефлексия другого человека.

В этот период публикуется одно из самых объемных произведений Ростопчиной под названием «Дневник девушки. Поэзия и проза жизни», рассматриваемый как попытка реанимации жанра романа в стихах в 1850-е гг. Двуплановая структура этого произведения передается двумя формами организации текста: это верлибр и рифмующиеся стихи, описывающие разные стороны реальности. Эпическое начало, свойственное роману, редуцируется, поскольку в тексте доминирующей оказывается только точка зрения главной героини, ее эго-повествование. Постепенное размывание жанровых границ романа приводит к усилению лирического начала, окрашивающего все значимые элементы текста: сюжет, диалог, повествование, композицию.

Для прозаического творчества Ростопчиной характерна установка на поэтическое мировидение. Поэтическая центрация становится определяющим началом в ее прозе, что позволяет автору непосредственно включать в текст собственную оценку событий, вступать в прямые коммуникативные отношения с героями и читателем.

В центре повестей «Чины и деньги» и «Поединок» оказывается рефлексия героев и автора по поводу событий, произошедших с героями. Эта

рефлексия во многом передается через эпистолярные включения, принадлежащие героям. Однако эти включения носят в большей степени внешний характер и не противопоставлены точке зрения повествователя, а находятся в диалогических отношениях с ней.

В творчестве Павловой синтез прозы и поэзии прошел сложную эволюцию. Уже в первых оригинальных стихотворениях поэтесса последовательно разрабатывала особый характер лирического повествования, своеобразного «рассказа в стихах». Такая ориентация на фабульность становится определяющей во всем ее творчестве и обуславливает особый тип ее лирической героини и отстраненный характер ее поэтической рефлексии. Обращение к философскому началу приводит к изменению жанровой системы ее поэзии и подчеркнутому противопоставлению героя и повествователя в ней.

В связи с особым характером эстетических поисков в творчестве Павловой разрабатывается концепция поэтического дара как возможности преодоления власти бытовой, обыденной реальности над человеком. Поэзия в этом случае становится своего рода священнодействием, направленным на выявление скрытых смыслов мироздания.

В поздней лирике происходят изменения другого рода. Подчеркнутое разведение повествователя и лирического героя сменяется их сближением. Фабульность получает более обобщенный характер, а стихи приобретают притчевое звучание. Изменяется и сама концепция поэтического творчества: поэзия становится константой мировоззрения лирической героини. В этот период Павлова обращается к исследованию самой природы творчества как такового, а ее лирика приобретает метатекстуальный характер.

Особое место в поздней лирике Павловой занимает «утинский» цикл, воспринимаемый как своеобразный вариант психологического романа в стихах. Внутренний и внешний конфликт здесь, раскрываемый через сопротивление героев обществу и преодоление собственных внутренних противоречий, приводит героиню к драматичной развязке. Выстраиваемая

фабула сложных любовных отношений, поединка героев помещается в конкретную обстановку. Любовное чувство лишено абстрактности, и это влияет на характер лирического повествования.

Двуплановая форма произведения Павловой «Двойная жизнь» сочетает в себе прозаическую и поэтическую формы организации текста, описывающие соответственно дневную жизнь героини и ее сны. Противопоставление и одновременная взаимосвязь дня и ночи, прозы и поэзии позволяет автору осмыслить и эстетически оформить скрытые противоречия действительности и самой литературы. «Двойная жизнь» представляет собой характерный образец прозиметрического текста, важнейшая особенность которого видится в подвижности и вариативности отношений автора к герою. Внешнее и внутреннее переключение из прозаического плана в поэтический позволяет осмыслить глубинную связь между речевыми и жанровыми формами, используемыми в тексте. Явление прозиметрии вносит в текст дополнительные смыслы, ориентированные на активизацию жанровой традиции романа в стихах в русской литературе 1840-х гг.

Таким образом, исследование процессов взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Ростопчиной и Павловой дает возможность осмыслить внутренние механизмы синтеза разных типов художественного мышления, проявляющихся в эстетике и поэтике данных авторов, в особенностях речевой и жанрово-стилевой организации художественного текста.

## Список использованной литературы

1. Байрон Д. Г. Собрание сочинений: в 4-х т. : пер. с англ. / Д.Г.Байрон. М.: Правда, 1981. Т.2. 320 с.
2. Байрон Д. Г. Стихотворения. Поэмы. Драматургия / Д.Г.Байрон; коммент. О.Дорофеева. М.: Рипол Классик, 1997. 832 с.
3. Гете И. В. Избранные произведения: в 2-х т. / Гете И.В.; сост. И.Солодуниной, комм. А.Аникста. М., 1985. Т. 2. 704 с.
4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14тт. / Н.В.Гоголь. М.–Л.:Изд-во АН СССР; Ин-т рус.лит. (Пушкин. Дом) [1937—1952]. Т.8. 816 с.
5. Европейская поэзия XIX века (Библиотека всемирной литературы. Т.85) / Вступ.ст. С.Небольсина. М.: Худ.лит., 1977. 928 с.
6. Жуковский В.А. Собрание сочинений в 4-х томах / В.А.Жуковский; вступ.ст. И.М.Семенко; подгот.текста и примеч. И.М.Семенко, Н.В.Измайлова, В.П. Петушкова, И.Д.Гликмана. – М.; Л.: Худ.лит., 1959-1960. Т.2. 487 с.
7. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / В. А. Жуковский; редкол. : А. С. Янушкевич [и др.] М. : Языки славян. культур, 1999 – 2009. Т. 4. 640 с.
8. Кони А.Ф. Воспоминания о писателях / А.Ф.Кони; сост., вступ.ст. и коммент. Г.М.Миронова и Л.Г.Миронова. М.: Правда, 1989. 656 с.
9. Лабрюйер Ж. де. Характеры, или нравы нашего времени / Ж.де Лабрюйер; М.; Л.: Худ.лит., 1964. – 416 с.
- 10.Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4-х т. / М.Ю.Лермонтов; ред Л.: Наука, 1980. Т.2. 575 с.
- 11.Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени / М.Ю.Лермонтов; М.: ОЛМА Медиа Пресс, 2007. 291 с.
- 12.Мюссе А. де. Избранное / А. де Мюссе; пред. и прим. М.Трескунова; М.: Терра, 1997. 480 с.
- 13.Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис; сост., ввод.ст. и прим. В. Микушевича. М.: Наука, 2003. 288 с.

14. Павлова К.К. Собрание сочинений / К.К.Павлова; сост., вступ.ст., комм. В.Я.Брюсова. М.: Изд. К.Ф.Некрасова. 1915. Т.1-2.
15. Павлова К. К. Полное собрание стихотворений / К.К.Павлова; вступ.ст. Н.Коварского, ред. и прим. Е.Казанович. Л.: Советский писатель, 1939. 452 с.
16. Павлова К. К. Полное собрание стихотворений / К.К.Павлова; вступ. ст. и прим. П.Громова. М.-Л.: Советский писатель, 1964. 616 с.
17. Павлова К.К. Стихотворения / К.К.Павлова; сост. Ст.Рассадин. М., 2001. 173 с.
18. Поэты 1840-1850 годов / Вступ.ст. и общ.ред. Б.Я.Бухштаба; подгот.текста, библиогр.справки и примеч. В.С.Киселева. М.;Л.: Сов. Писатель, 1962. 566 с.
19. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 тт. / А.С.Пушкин; под ред. Д.Д.Благого, С.М.Бонди, В.В.Виноградова, Ю.Г.Оксмана. М., 1959-1962. Т.IV. 595 с.
20. Ростопчина Е.П. Сочинения графини Ростопчиной: в 2х тт. / Е.П.Ростопчина. СПб: Тип. Скороходова, 1890. Т.1-2.
21. Ростопчина Е.П. Стихотворения. Проза. Письма / Е.П.Ростопчина; сост., вступ.ст. и подгот. текстов и примеч. Б.Н.Романова. М.: Сов.Россия, 1986. 448 с.: 1 л. портр., ил.
22. Ростопчина Е.П. Стихотворения / Е.П.Ростопчина. СПб: изд-во Фишера, 1841. 190 с.
23. Ростопчина Е.П. Счастливая женщина / Е.П.Ростопчина; сост., вступ.ст. и комм. А.М.Ранчина. М.: Правда, 1991. 448 с.
24. Ростопчина Е.П. Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания / Е.П.Ростопчина; сост., вступ. ст. и прим. Б.Н.Романова. М.: Сов.Россия, 1987. 448 с.
25. Ростопчина Е.П. Стихотворения графини Ростопчиной; в 4-х т. / Е.П.Ростопчина; 2-е изд. СПб: тип. Смирдина-сына, 1857- 1860. Т. 1-4.
26. Ростопчина Е.П. Стихотворения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rostopchina.ru/stih13.html>

27. Ростопчина Е.П. Когда в Москву вернулась я... / Е.П.Ростопчина. М.: Московские учебники – СиДиПресс, 2012. 224 с., илл.
- 28.Ростопчина Л. Семейная хроника (1812 г.) / Гр. Л.Ростопчина;пер. А.Ф.Гретман. М.: Кн-во Звезда, 1912. 288 с., илл.
- 29.Русская стихотворная пародия. XVIII – начало XX века / вступ., прим. А.А.Морозова. Л.: Изд-во Советский писатель, 1960. 856 с.
- 30.Уединенный домик на Васильевском: сб. / отв.ред. С.Н.Абовская. М.: ОЛМА Медиа групп, 2011. 320 с.
- 31.Черубина де Габриак: Автобиография. Избранные стихотворения / Черубина де Габриак; сост. Е.Я.Архипова. М.: Молодая гвардия, 1989. 120 с.
- 32.РГАЛИ. Ф.433 (Архив Е.П.Ростопчиной).
- 33.Библиотека для чтения. 1848.
- 34.Вестник Европы, 1885.
- 35.Исторический вестник, 1888.
- 36.Исторический вестник, 1893.
- 37.Литературная газета, 1830.
- 38.Москвитянин. 1841.
- 39.Москвитянин. 1848.
- 40.Московский литературный и научный сборник на 1847 год. М.: Тип.обмена, 1847. 186 с.
- 41.Новое время. 1915.
- 42.Отечественные записки. 1841, 1848, 1864.
- 43.Русский библиофил. 1916.
- 44.Русская мысль. 1915.
- 45.Русское слово. 1863.
- 46.Современник. 1841, 1848, 1852, 1852, 1857, 1863.
- 47.Современный мир. 1915. № 12.
48. Сын отечества. 1841, 1848.



49. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994. С. 3 – 38.
50. Айзикова И. А. Неожиданное свидание. Комментарии // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2009. Т. 4. С. 426-429.
51. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. / Ю.И.Айхенвальд; вступ.ст. В.П.Крейд. М.: Терра: Республика, 1998. Т.1. 287 с.
52. Академические школы в русском литературоведении / отв. ред. П. А. Николаев. М.: Наука, 1975. 515 с.
53. Аксаков И.С., Аксаков К.С. Литературная критика / И.С.Аксаков, К.С.Аксаков; сост., вступ.ст. и комм. А.С.Курилова. М.: Современник, 1981. 383 с.
54. Альми И. Л. О поэзии и прозе/ И. Л. Альми. – СПб. : Изд-во Семантика-С : Скифия, 2002. – 528 с.
55. Анализ одного стихотворения : межвуз. сб. / под ред. В. Е. Холшевникова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 248 с.
56. Андреев А. Н. Основы теории литературно-художественного творчества: учеб.пособие для студентов вузов / А.Н.Андреев. Минск: БГУ, 2005. 355 с.
57. Афанасьев В.В. «Да, женская душа должна в тени светиться...» (Евдокия Петровна Ростопчина) // Афанасьев В.В. Свободной музы приношенье: лит.портреты; статьи. М.: Современник, 1988. С.396-421: ил.
58. Афанасьева Ю. Ю. Проза М.С. Жуковой: Женский мир и женское мировидение в русской литературе второй трети XIX века: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 22 с.
59. Баевский В. С. История русской поэзии, 1730 – 1980: компендиум / В. С. Баевский. 4 – е изд. М. : Изд-во УРСС : Едиториал УРСС, 2004. 340 с.
60. Баевский В. С. Тридцать лекций о Золотом веке русской литературы. 1800 – 1855 / В. С. Баевский. Смоленск: Изд-во Смолен. гос. ун-та, 2009. 633 с.
61. Банников Н.В. Русские поэтессы XIX века/ Н.В.Банников. М.: Сов. Россия, 1979. 252 с.
62. Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П.Погодина: В 22 т. / Н.П.Барсуков. – СПб: Погодин и Стасюлевич, 1888-1910. Т. 14. 641 с.
63. Баршт К. А. Русское литературоведение XX века: уч. пособие: в 2 ч. / К. А. Баршт. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. Ч. 1 – 2.
64. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. 421 с.
65. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1986. 541 с.

- 66.Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук : сб. ст. / М. М. Бахтин. СПб.: Азбука, 2000. 332 с.
- 67.Белецкий А. И. Тургенев и русские писательницы 30-60х гг. // А.И.Белецкий. Творческий путь Тургенева; под ред. И.Л.Бродского. Петроград: Сеятель, 1923. С.135-166.
- 68.Белинский В. Г. Стихотворения графини Е. Ростопчиной // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М.: АН СССР, 1953-1959. Т. 5. С. 456–461.
69. Белинский В. Г. Сочинения Зенеиды Р-вой // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: АН СССР, 1953-1959. Т.7. С. 648-678.
- 70.Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. М.: Республика, 1994. 528 с.
- 71.Берг Н.В. Графиня Ростопчина в Москве: отрывок из воспоминаний // Е.П.Ростопчина. Счастливая женщина: лит.сочинения. М.: Правда, 1991. С.5-14.
- 72.Берковский Н. Я. О русской литературе: сб. ст. / Н. Я. Берковский. Л. : Худож. лит., 1985. 383 с.
- 73.Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. Л.: Худож. лит., 1973. 567 с.
- 74.Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой / Н.Я.Берковский. М.: Сов. писатель, 1989. 494 с.
- 75.Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн; общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой. М.: Республика, 1996. 335 с.
- 76.Билевич Н. И. Русские писательницы XIX века. Период пушкинский // Московский городской листок, 1847. № 78-80, 108-109, 113-114, 167-169, 171-172, 183, 185.
- 77.Бочаров С. Г. О художественных мирах: сб. ст. / С. Г. Бочаров. М.: Сов. Россия, 1985. 296 с.
- 78.Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы: сб. ст. / С. Г. Бочаров. М. : Языки рус. лит., 1999. 626 с.
- 79.Бочаров С. Г. Филологические сюжеты: сб. ст. / С. Г. Бочаров. М. : Языки славян. культур, 2007. 653 с.
- 80.Брагина Н. Н. Н. В. Гоголь: симфония прозы (опыт аналитического исследования) / Н. Н. Брагина. Иваново: [б. и], 2007. 210 с.
- 81.Брайловский С.Н. Из прошлого отечественной литературы: Измайлов, кн.Горчаков и гр.Ростопчина: ист.-лит. очерки / С.Н.Брайловский. Воронеж: Тип. В.И.Исаева, 1893. 116 с.
- 82.Бройтман С. Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века : учеб. пособие по спецкурсу / С. Н. Бройтман. Махачкала: Изд-во Дагестан. гос. ун-та, 1983. 80 с.

83. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики : субъектно-образная структура / С. Н. Бройтман. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1997. 307 с.
84. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 485 с.
85. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. М.: Искусство, 1966. 396 с.
86. Вацуρο В. Э. Избранные труды / В.Э.Вацуро. М.: Языки славянской культуры, 2006. 832 с.
87. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э Вацуро. СПб.: Наука, 1994. 240 с.
88. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. М.: Искусство, 1966. 396 с.
89. Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк. : Изд. центр «Академия», 1999. 556 с.
90. Вейдле В.В. На смерть Бунина // Бунин И. А. Избранные сочинения; сост., вступ.ст., коммент. С.Р.Федякина. М.: ОЛМА Медиа Пресс, 2003. 831 с.
91. Веселовский Ю.А. Этюды по русской и иностранной литературе / Ю.А.Веселовский. М.: Звезда Н.Н.Орфенова, 1912. Т.1. 163 с.
92. Веселовский А. Н. Избранное: традиционная духовная культура / А. Н. Веселовский. М.: Росспэн, 2009. 623 с.
93. Веницкий И. Ю. Нечто о привидениях: истории о русской литературной мифологии XIX века. / И. Ю. Веницкий. М.: Изд-во Моск. культурол. лица, 1998. 320 с.
94. Виноградов В. В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. М.: Огиз, 1941. 620 с.
95. Виноградов В. В. О языке художественной прозы: избр. тр. / В. В. Виноградов. М.: Наука, 1980. 360 с.
96. Винокур Г. О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур. М.: Наука, 1990. 453 с.
97. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. М.: Высш. шк., 1991. 448 с.
98. Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности / М. Виролайнен. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. 495 с.
99. Власов А. С. Философия творчества и композиция произведения (На материале очерка Каролины Павловой «Двойная жизнь» и романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго») // Слово в словаре и дискурсе: Сб. научных статей к 50-летию Харри Вальтера. М.: Элпис, 2006. С.51-58.

100. Гайденков Н. М. Примечания // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений; вступ.статья П.П.Громова, подгот. текста и комм. Н.М.Гайденкова. М.-Л.: Советский писатель, 1964. С. 545-597.
101. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. М. : Новое лит. обозрение, 1996. 352 с.
102. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1984. 318 с.
103. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1989. 304 с.
104. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. М.: Просвещение, 1968. 304 с.
105. Гельфанд Я. Соучастие и канон: «Поединок» Ростопчиной// Социальные и гуманитарные науки: Литературоведение. Отчеств. и зар.лит-ра. Вып. 1-4. М.:РАН ИНИОН, 2004. С.107-111.
106. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. Л.: Сов. писатель, 1974. 407 с.
107. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. Л.: Худож. лит., 1977. 444 с.
108. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы/ М. М. Гиршман. М.: Сов. писатель, 1982. 367 с.
109. Гиршман М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // М.М.Гиршман. Избранные статьи. Донецк: Лебедь, 1996. 159 с.
110. Гиршман М.М. Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность // Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. М.: Языки славян.культур, 2002. 528с.
111. Гиршман М.М. Проза художественная// Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш.шк.; Академия, 1999. С. 308 – 313.
112. Головки В.М. Герменевтика литературного жанра: учеб.пособие / В.М.Головки. М.: Флинта: Наука, 2012. 184 с.
113. Граудина Л. К., Кочеткова Г. И. Русское слово в лирике XIX века. 1840-1900: учеб.пособие / Л.К.Граудина, Г.И.Кочеткова. М.: Флинта: Наука, 2010. 600 с.
114. Гребнева М.П. Женский взгляд на Флоренцию в повести Е.П.Ростопчиной «Палаццо Форли» // Филологический анализ текста. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. Вып.5. С.123-129.
115. Грехнев В. А. Этюды о лирике А. С. Пушкина / В. А. Грехнев. Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. 192 с.

116. Грифцов Б. А. Каролина Павлова // Русская мысль. 1915. Кн. XI. – С.11-16.
117. Громов П. Каролина Павлова // К.Павлова. Полное собрание стихотворений; вступ.статья П.П.Громова, подгот. текста и комм. Н.М.Гайденкова. М.-Л.: Советский писатель, 1964. С.5-72.
118. Гроссман Л.П. Вторник у Каролины Павловой: Сцены из жизни московских салонов 40-х годов / Л.П.Гроссман. М.: Книгоизд-во писателей. 1922. 52с.
119. Грушкин А. Ростопчина (Сушкова) Евдокия. [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: В 11 т. – 1929-1939/ Ред. электрон. версии И.А.Пильщиков. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encycllop/>
120. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. М.: Худож. лит., 1965. 353 с.
121. Гуляев Н. А. Теория литературы / Н. А. Гуляев. М.: Высш. шк., 1985. 271 с.
122. Данилевский Р.Ю. Павлова Каролина Карловна // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов.энциклопедия, 1981. С.361-362.
123. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики : учеб. пособие / М. Н. Дарвин. Кемерово: [Б. и.], 1983. 104 с.
124. Дарвин М. Н. Русский лирический цикл : проблемы истории и теории: на материале поэзии первой половины XIX века / М. Н. Дарвин. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. 137 с.
125. Душина Л. Н. Русская поэзия и проза XIX – XX вв.: Ритмическая организация текста / Л. Н. Душина. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2002. 217 с.
126. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. М.: Наука, 1978. 208 с.
127. Европейский романтизм: сб. ст. М.: Наука, 1973. 506 с.
128. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра / О.Г.Егоров. М.: Флинта Наука, 2011. 288 с.
129. Живов В.М. Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки слав.культуры, 2002. С.685-704.
130. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. М.: Советский писатель, 1975. С. 569-663.
131. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избранные тр. / В. М. Жирмунский. Л.: Наука, 1977. 407 с.

132. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии / В. М. Жирмунский. СПб.: Азбука-классика, 2001. 496 с.
133. Жихарев В.И. «Воронежская ласточка» // Подъем. 2012. № 1. С.180-186.
134. Зиновьева Е.В. Творчество Каролины Павловой// Известия ПГПУ: Гуманитарные науки. № 9(13). 2008. С.29-31.
135. Иванюк.Б.П. Поэтическая речь: словарь терминов / Б.П.Иванюк. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2008. 312 с.
136. Иезуитова Р.В. Светская повесть // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. – Л., 1973. – С.169-199.
137. Из пушкинианы Всесоюзного музея А.С.Пушкина: сб.ст. / Отв.ред. С.М.Некрасов. М.: всесоюзный Музей А.С.Пушкина, 1988. 101 с.
138. Изусина Е.В. Лирическая героиня в русской лирике XIX века: На материале творчества А.П. Буниной, К.К. Павловой, М.А. Лохвицкой: Автореф....канд.филол.наук: 10.01.01/ Е.В.Изусина. Орел, 2005. 21 с.
139. История романтизма в русской литературе: в 2 т. М.: Наука, 1979. Т. 1 – 2.
140. История русской критики: в 2 т. / отв. ред. Б. П. Городецкий. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1 – 2.
141. История русской поэзии: В 2 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Отв. ред. Б. П. Городецкий. Л.: Наука, 1969.
142. Казакова И. Критика и публицистика конца XIX – начала XX веков о творчестве русских писательниц// Преображение: Русский феминистический журнал. 1995, № 3. С. 63-67.
143. Казари Розанна. «Прекрасная сказка» об Амуре и Психее в творчестве Достоевского // На меже меж Голосом и Эхом; сост. Л.О.Зайонц. М.: Новое издательство, 2007. С.165-173.
144. Казаркин А. П. Русская литературная критика XX века / А.П.Казаркин. Томск: изд-во Томск.гос.ун-та, 2004. 350 с.
145. Калмакова И.С. Роман Е.П. Ростопчиной "У пристани" в оценке критики и современного литературоведения // Челябин. гуманитарий. - Челябинск, 2010. № 2. С. 32-38.
146. Карташова И.В. Лермонтов и Мюссе // Романтизм: грани и судьбы. Тверь: изд.Тверск. гос. ун-та, 1998. С.61-80.
147. Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века (мифы и реальность) : 1830 – 1860. Томск: Изд-во ТГПУ, 1998. 410 с.
148. Каширская Т. Г. «Зимний сад» Л. А. фон Арнима как новеллистический сборник: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Т.Г.Каширская; [Воронеж.гос.ун-т]. Ростов-на-Дону, 2002. 24 с.

149. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 375 с.
150. Кесслер И. «То лирный звук, то женский вздох...» (Жизнь и трагедия Евдокии Ростопчиной) // Подъем. Воронеж, 1999. № 9. С.246-254.
151. Киреевский И.В. Полн.собр.соч.: В 2т. / И.В.Киреевский. М.: Путь, 1864. Т.1. 294 с.
152. Киреевский И. В. Полное собрание сочинений: В 2 т. М.: Путь; Тип.Моск.Имп.ун-та, 1911. Т. 2. 300 с.
153. Киселев В. По старому следу: О балладе Е. Ростопчиной «Насильный брак» // Русская литература, 1965. № 3. С.137-156.
154. Киселев-Сергенин В. Тайна графини Ростопчиной // Нева. 1994. №9. С.267-284.
155. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. / Н. А. Кожевникова. М.: ИРЯ, 1994. 335 с.
156. Кожевникова Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы / Н. А. Кожевникова. М.: Знак, 2009. 893 с.
157. Кожинов В. В. Стихи и поэзия / В. В. Кожинов. М.: Сов. Россия, 1980. 302 с.
158. Кормилов С. И. Основные понятия теории литературы: литературное произведение. Проза и стих: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / С. И. Кормилов. М.: Изд-во МГУ, 2002. 111 с.
159. Коровин В. И. Русская поэзия XIX века / В. И. Коровин. М.: Знание, 1983. 128 с.
160. Коровин В. И. Поэты пушкинской поры / В. И. Коровин. М.: Просвещение, 1980. 160 с.
161. Коровин В. И. Русская поэзия XIX века / В. И. Коровин. М.: Знание, 1983. 128 с.
162. Кременцов Л.П. Русская литература XIX века. 1801-1850: учеб.пособие / Л.П.Кременцов. – 3-е изд. М.: Флинта: Наука, 2008. 248 с.
163. Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке: (первая половина) / В. И. Кулешов. М.: Изд-во МГУ, 1977. 349 с.
164. Кулешов В. И. История русской критики XVIII - начала XX веков: учебник / В. И. Кулешов. М.: Просвещение, 1984. 528 с.
165. Купреянова Е. Н. Национальное своеобразие русской литературы: очерки и характеристики / Е. Н. Купреянова, Г. П. Макогоненко. Л.: Наука, 1976. 415 с.
166. Лежнев А. З. Проза Пушкина: опыт стилистического исследования / А. З. Лежнев. М.: Худож. лит., 1966. 262 с.

167. Лейтон Л. Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе / Л. Дж. Лейтон. СПб.: Академ. проект, 1995. 254 с.
168. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников: сб. М.: Художественная лит., 1989. 672 с.
169. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 784 с.
170. Лернер Н.Ростопчина, графиня Евдокия Петровна // Русский биографический словарь. Т. «Романов-Рясовский». Пт: Тип.Акц.О-ва «Кадима», 1918. С. 220-229.
171. Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века / ред., вступ. ст. и примеч. Н. Л. Бродского. М.; Л.: Academia, 1930. 588 с.
172. Лихачева Е. О. Материалы для истории женского образования в России (1828-1856) / Е.Лихачева. СПб.: тип. М.М.Стасюлевича, 1889. –271 с.
173. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. М.: Искусство, 1970. 384 с.
174. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. Таллинн: Александра, 1992 – 1993. Т. 3. 496 с.
175. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студ. / Ю. М. Лотман. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
176. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.:, 1995. 847 с.
177. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: кн. для учителя / Ю. М. Лотман. М.: Просвещение, 1988. 351 с.
178. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий / Ю.М.Лотман. СПб.: Искусство-СПб, 1995. 847 с.
179. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера - история / Ю. М. Лотман. М.: Языки рус. культуры, 1996. 448 с.
180. Ляпина Л.Е. Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла («Неизвестный роман» Е.Ростопчиной) [Электронный ресурс] // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV (Сборник научных трудов). Тверской государственный университет, 1998. Режим доступа: <http://www.lingvids.ru/lings-189-2.html>
181. Маймин Е. А. О русском романтизме: кн. для учителя / Е. А. Маймин. М.: Просвещение, 1975. 239 с.
182. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев / Е. А. Маймин. М.: Наука. 1976. 190 с.



183. Мазалова М.А. Жанровое своеобразие повести Е.П.Ростопчиной «Поединок» // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар.науч.конф. (7 Гуляевских чтений). 13-16 мая 1998. Тверь, 1998. Ч.1. С. 172-175.
184. Мазалова М.А. Проза Е.П.Ростопчиной (проблема жанра): Автореф. ... канд.филол.наук : 10.01.01/ М.А.Мазалова. Тверь, 1999. 22 с.
185. Макаров М. Н. Материалы для истории русских женщин-авторов // Дамский журнал, 1830. № 25-30.
186. Макогоненко Г. П. Избранные работы о Пушкине, его предшественниках и наследниках / Г. П. Макогоненко. Л.: Худож. лит., 1987. 640 с.
187. Мамаева О.В. Феномен женской автобиографии в русской культуре второй половины XVIII-начала XIX века / О.В.Мамаева. СПб.: Свое издательство, 2010. 207 с.
188. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. М.: Наука, 1976. 375 с.
189. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю.В.Манн. М.: Аспект-Пресс, 1995. 384 с.
190. Мануйлов В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова / В. А. Мануйлов. М.: Наука, 1964. 198 с.
191. Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : учеб. пособие / И. Г. Минералова. М. : Флинта : Наука, 2006. 272 с.
192. Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. / З.Г.Минц. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн.3. 480 с.
193. Михайлова Н. И. Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // «Замысел, труд, воплощение...»: сб. ст. М., 1977. С. 138 – 151.
194. Морозова Н.Г. Экфразис в русской прозе / Н.Г.Морозова; под ред. Н.Е.Меднис. Новосибирск: НГУЭУ, 2008. 212 с.
195. Набоков В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. М.: Независимая газ., 1998. 439 с.
196. Недзвецкий В.А. История русского романа XIX века: Неклассические формы / В.А.Недзвецкий. М.: Изд-во Московского университета, 2011. 152 с.
197. Никитенко А. В. Стихотворения графини Е. Ростопчиной //Сын отечества, 1841. Т. 11. № 18. С. 5-22.
198. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. М., 1908. 199 с.

199. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: в 2 т. / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1 – 2.
200. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю.Б.Орлицкий. М.: РГГУ, 2008. 845 с.
201. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. 200 с.
202. Остафьевский архив. СПб.: тип.Стасюлевича, 1899. Т. 3. 830 с.
203. Острейковская Н.В. Творчество Е.В. Новосильцевой в литературно-общественном контексте 1860-1880-х годов: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 22 с.
204. Павлова Н.И. Творчество Е.П.Ростопчиной как апология женской эстетики (к вопросу историографии русской женской литературы) // Гендерные аспекты гуманитарных наук: материалы II международной заочной научно-практической конференции. Новосибирск, 2012. С.51-57.
205. Петрунина Н. Н. Над страницами Пушкина: сб. ст. / Н. Н. Петрунина. Л.: Наука, 1974. 167 с.
206. Петрунина Н. Н. Проза Пушкина: (пути эволюции) / Н. Н. Петрунина. Л.: Наука, 1988. 335 с.
207. Переверзев В. Салонная поэтесса (По поводу собрания сочинений К Павловой) // Современный мир. 1915. № 12. С.185-188.
208. Перцов П. Поэтическая тень // Новое время. 1915. 24-го октября (6-го ноября). С. 9-10.
209. Полевой Н. А. Очерки русской литературы: в 2 ч. / Н. А. Полевой. – СПб.: Тип. Сахарова, 1839. Ч. 1 – 2.
210. Пономарев С.И. Наши писательницы / С.И.Пономарев. СПб.: Тип. Имп. Акад.наук, 1891. 80с.
211. Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века / И.А.Поплавская. Томск: Изд-во Том.гос.ун-та, 2010. 378 с.
212. Поплавская И. А., Шумилина Н. В. Творчество Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой в рецепции писателей и критиков XIX - начала XX вв. / И. А. Поплавская, Н. В. Шумилина // Вестник Томского государственного университета. Сер. истор., филол., культуролог., психол. 2012. № 361. С.17-21.
213. Поплавская И.А., Шумилина Н.В. . Очерк Каролины Павловой «Двойная жизнь» как прозиметрический текст / И. А. Поплавская, Н. В. Шумилина // Вестник Томского государственного университета. Сер. истор., филол., культуролог., психол. 2013. № 376. С.25-31.

214. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. М.: Искусство, 1976. 615 с.
215. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990/ А. А. Потебня. М. : Высш. шк., 1990. 344 с.
216. Пумпянский Л. В. Классическая традиция / Л. В. Пумпянский. М. : Языки рус. культуры, 2000. 864 с.
217. Ранчин А.М. «Горе от ума» А.С.Грибоедова и «Возврат Чацкого в Москву» Е. П.Ростопчиной // Русская словесность. 1996, № 2. С. 10-17.
218. Ранчин А.М. О пользе гласности. Письмо Е.П.Ростопчиной П.А.Вяземскому и А.С.Норову // Литературное обозрение. 1991, № 4. С. 108-112.
219. Ранчин А.М. История женщины и поэтессы – в романе, повести, комедии // Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. М., 1991. С.5-14.
220. Рапгоф Б.К. Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества / Б.Рапгоф. – Петроград: Трирема, 1916. 87 с.
221. Рассадин Б. Каролина Павлова //Павлова К.К. Стихотворения. М., 2001. С.5-20.
222. Расторгуева В.С. Поэзия Е.П.Ростопчиной: автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук / В.С.Расторгуева. Л., 1990. – 20 с.
223. Реморова Н.Б. В.А. Жуковский – читатель и переводчик Гердера // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1878. С. 182-209.
224. Реморова Н.Б. Из альбома, подаренного графине Ростопчиной. Комментарии // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 697-703.
225. Романов Б. Лирический дневник Евдокии Ростопчиной // Ростопчина Е.П. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1986. С. 5-27.
226. Савкина И. Л. Провинциалки русской литературы (женская проза 30-40-х годов XIX века) / И.Л.Савкина. Wilhelmshorst, 1998. 223 с.
227. Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе: сб.ст. Даугавпилс, 1980. С.90-97.
228. Свирида И.И. Пространство романтика // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре; отв.ред. В.А.Хорев. М.: Наука, 2007. С.33-43.
229. Свиясов Е. В. Сафо и «женская поэзия» конца XVIII — начала XX веков // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII—первой трети XX века: Сборник научных статей / Сост. М. Файнштейн. Verlag F. K. Gopfert, Wilhelmshorst, 1995. С. 11-25.

230. Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года/ Д.П.Святополк-Мирский; пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. 632 с.
231. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры / И. М. Семенко. М.: Худож. лит., 1970. 295 с.
232. Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина : учеб. пособие / Л. С. Сидяков. Л.: Рига, 1973. 218 с.
233. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. Сильман. Л.: Сов. писатель, 1977. 223 с.
234. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев. М.: Просвещение, 1974. 512 с.
235. Соколов Б. Расшифрованный Булгаков: тайны «Мастера и Маргариты» / Б.Соколов. М.: Эксмо: Яуза, 2006. 608 с.
236. Софронова Л.А. Взгляд поэта // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре; отв.ред. В.А.Хорев. М.: Наука, 2007. С.19-33.
237. Спивак Р.С. Философская лирика: общее понятие // Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И.Бунин, А.Блок, В.Маяковский: Уч.пособие / Р.С.Спивак. М.: Флинта: Наука, 2003. С.7-92.
238. Степанищева Т. Баллады Жуковского: границы и возможности жанра// Проблемы границы в культуре. Кафедра рус. лит. Тарту. ун-та. – Тарту, 1998. Вып. 6. С. 97 – 110.
239. Степанов Н. Л. Поэты и прозаики / Н. Л. Степанов. М.: Худож. лит., 1966. 360 с.
240. Табакова Н.А. Творчество Каролины Павловой: автореф. канд. филолог. наук/ Н.А.Табакова; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Москва, 1999. 19 с.
241. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика: введение в курс: учеб. пособие / Н. Д. Тamarченко. М.: РГГУ, 2006. 209 с.
242. Тархова А.В. Творчество Евдокии Ростопчиной 1830-1850-х гг. // Литература. Культура. Эстетика. Вып. 1. Шадринск, 2003. С.19-34.
243. Теория литературы: учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. Т. 1 – 2.
244. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: антология. М.: Прогресс, 2001. С. 355–369.
245. Томашевский Б. В. Стих и язык // IV Международный съезд славистов: Доклады. М.: АН СССР, 1958. С. 3-66.
246. Томашевский Б. В. Стих и язык / Б.В.Томашевский. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. 473 с.

247. Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. М.: АН СССР, 1941. Т. 43 – 44. С. 496-499.
248. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б.В.Томашевский. Л.: Госиздат, 1925. 334 с.
249. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX в. / В. Ю. Троицкий. М.: Наука, 1985. 279 с.
250. Трофимова Е. И. Терминологические вопросы в гендерных исследованиях // Общественные науки и современность. М.: РАН, 2002. Вып. 6. С. 178-189.
251. Турбин В. Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров / В. Н. Турбин. М.: Просвещение, 1978. 238 с.
252. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М.: Наука, 1977. 574 с.
253. Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. М.: Высш. шк., 1993. 319 с.
254. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения : вопросы типологии / В. И. Тюпа. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. 219 с.
255. Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие / В. И. Тюпа. М.: Академия, 2009. 332 с.
256. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А.Успенский. М.: Искусство, 1970. 225 с.
257. Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры: историко-литературные очерки / М.Ш.Файнштейн. Л.: Наука, 1989. 176 с.
258. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Е. Фарино. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена: ООО Береста, 2004. 639 с.
259. Федюкина, Е.В. "Единый путь к счастью...": К 200-летию со дня рождения русской поэтессы Евдокии Петровны Ростопчиной (урожденной Сушковой. 1812-1858) // Моск. журн. М., 2012. N 5. С. 80-86.
260. Франк С.Л. Пушкин как политический мыслитель // Вестник Московского университета. Сер. 12. Политические науки. 1999, № 5. С. 3-17.
261. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
262. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра: русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1973. 167 с.

263. Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков/ Л. А. Ходанен. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000. 320 с.
264. Ходасевич В. Ф. Графиня Е. П. Ростопчина: ее жизнь и лирика // Ростопчина Е. П. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С.416-432.
265. Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: Избранное/ В.Ф.Ходасевич. М.: Советский писатель, 1991. 688 с.
266. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8тт. / В.Ф.Ходасевич. М.: Русский путь, 2010. Т.2. 720 с.
267. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. / Н.Г.Чернышевский. М.: Гослитиздат, 1964. Т.7. 1094 с.
268. Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина / Ю.Н.Чумаков. СПб: Государственный пушкинский театральный центр, 1999. 431 с.
269. Чумаков Ю. Н. Лирика и лирический метасюжет (часть 1) // Сюжет, мотив, история: сб. науч. ст. / Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск, 2009. С. 3 – 31.
270. Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры, 2008. 414 с.
271. Шалыгина О. В. Проблема композиции поэтической прозы: А. П. Чехов, А. Белый, Б. Л. Пастернак / О.В.Шалыгина. М.: Образование-3000, 2008. 243 с.
272. Шапир М. И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII - XX веков / М. И. Шапир. М. : Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. 536 с.
273. Шатин Ю. В. Две Италии Каролины Павловой // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. Томск: Изд-во Том.гос.ун-та, 2009. С. 104-112.
274. Шатин Ю. В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы / Ю. В. Шатин. Новосибирск: Изд-во Новосибир. ун-та, 1991. 191 с.
275. Шевцова Л.И. Ростопчина: проблемы поэтики / Л.И.Шевцова. Пенза: Лермонтовское общество, 2007. 121 с.
276. Шевырев С. П. Стихотворения графини Е. Ростопчиной // Москвитянин. 1841. Ч. IV. № 7. С.171-182.
277. Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина / В. Б. Шкловский. М.: Сов. писатель, 1937. 144 с.
278. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. М.: Сов. писатель, 1983. 383 с.
279. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина»: пер. с нем. / В. Шмид. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. 371 с.

280. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 352 с.
281. Шумилина Н. В. Особенности полифонического лиризма в раннем творчестве Е. П. Ростопчиной / Н. В. Шумилина // Вестник Томского государственного университета. Сер. истор., филол., культуролог., психол. 2014. № 381. С.62-67.
282. Щерблыкина Л.И. Поэзия нравственного идеала. О лирике Е.П.Ростопчиной // Литература в школе. 1997. № 7. С. 20-30.
283. Щерблыкина Л.И. Лирика Е.П.Ростопчиной (проблемы поэтики): Автореф.дис... канд.филол. наук: 10.01.01/ Моск.гос. пед. ун-т. М., 1994. 18 с.
284. Щекина Т.Н. Проблематика и поэтика повести Е.П.Ростопчиной «Чины и деньги»// Научные записки Харьковского государственного педагогического университета: серия Литературоведение. Т.37, часть 1. Министерство образования Украины, 2004. С. 64-69.
285. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу / Б.М.Эйхенбаум. Л.: Academia, 1924. 280 с.
286. Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. Л.: Сов. писатель, 1987. 544 с.
287. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. Л.: Сов. писатель, 1969. 552 с.
288. Эйхенбаум Б. М. Поэзия и проза // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. Вып. 5. С. 477-479.
289. Эрнст С. Каролина Павлова и гр. Евдокия Ростопчина // Русский библиофил. 1916. № 6. Октябрь. С. 5-35.
290. Юкина И.И. История женщин России: женское движение и феминизм. 1850-1920-е гг.: Материалы к библиографии / И.И.Юкина. СПб.: Алетейя, 2003. 232 с.
291. Якобсон Р. О. Избранные работы: пер. с англ., нем., фр. яз. / Р. О. Якобсон. М.: Прогресс, 1985. 455 с.
292. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. М.: Прогресс, 1987. 461 с.
293. Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского / А. С. Янушкевич. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1985. 285 с.
294. Янушкевич А. С. «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский – М. Ю. Лермонтов – Ф. И. Тютчев) // Жуковский и время: сб. ст. Томск: Изд-во Том.гос.ун-та, 2007. С. 133 – 161.

295. Alert S. Karolina Pavlova's Afterlife in the Poetry of Anna Akhmatova// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. P. 165-186.
296. Briggs A. Twohold Life: A mirror of Karolina Pavlova's Shortcomings and Achievment // Slavonic and east European Review 49. Jan.1971. № 114. P.11-17.
297. Göpfert F. The German Period in the Life and Work of Karolina Pavlova // Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. P.240-251.
298. Greene D. Gender and Genre in Karolina Pavlova's A Double life// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. P.99-118.
299. Greene, Diana: Nineteenth-Century Women Poets: Critical Reception vs. Self-Definition, in: Women Writers in Russian Literature, ed. by Toby W. Clyman & Diana Greene. Westport et al., Praeger, 1994. P. 95 -109.
300. Harussi Yael. Women's Social Roles as Depicted by Women Writers in Early Nineteenth-Century Russian Fiction, in: Issues in Russian Literature before 1917 // Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and east European Studies. Slavica Publishers, Inc., 1989. P. 35-48.
301. Heldt B. Feminism and the Slavic Field // The Harriman Review. Columbia University, November 1994. P. 11-20.
302. HEYDEBRAND Renate von , Winko, Simone: Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hrsg. von H. Bubmann und R. Hof. / Renate von Heydebrand, Simone Winko. Stuttgart, 1995. P. 22-23, 207-261.
303. Kelly Catriona. A History of Russian Women's Writing 1820–1992 / Catriona Kelly. Oxford, Clarendon Press, 1994. P. 24-25.
304. Landa M.S. The myth of fire in the poetry of Maksimilian Voloshin (1877-1932): a critical biography/ Marianna S.Landa. Stanford University, 2001. 780 p.
305. Lehrman A. Karolina Pavlova in Mikhail Bulgakov's Master and Margarita// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. P. 215-230.
306. Rousseau J.J. Pages inédites de J.J.Rousseau // Annales de la société J.J.Rousseau. Genève , 1905. P. 202-212.
307. Sandler S., Vowles J. Abandoned meditation: Karolina' Pavlova early poetry// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. P. 32-53.
308. Sendich M. The life and works of Karolina Pavlova. Ph.D. diss. /M.Sendich. New York University, 1968. 221 p.



309. Venclova T. Almost a hundred years later: toward a comparison of Karolina Pavlova and Marina Cvetaeva// Essays on Karolina Pavlova. Northwestern University Press, 2001. P.187-214.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Неопубликованные стихотворения Е. П. Ростопчиной

#### К Марии

Прости надолго, друг несчастный!  
Прости... быть может, навсегда!  
О! как жестоко, как ужасно  
Тобою тешится судьба!  
Чего ты здесь не испытала?  
Чем жребий не карал тебя?  
Какое горе миновало  
Тебя, страдальца моя?..  
На утре жизни насладилась  
Вполне ты счастьем земным...  
Но рано утро это скрылось,  
Но рано солнце закатилось,  
Исчезло счастье как дым!  
Вас мать покинула родная,  
Очаг семейный опустел,  
Сестра исчезла молодая,  
И вслед за нею улетел  
Свободы мученик изгнанный,  
Отчизны верный храбрый сын,  
Враг самовластья, враг тирана,  
Душой и сердцем славянин  
Твой брат святой!...  
Прости, друг милый!  
Увлечена мечтой своей  
Я растрavляю след унылый  
Зажившей горести твоей...  
Едва-едва ты отдохнула  
От бурь, ругавшихся тобой,  
Едва на жизнь сквозь слез взглянула  
Надежде вверившись душой,  
И вот уж снова рок жестокий  
Тебя от нашей сени мчит  
В край одинокий, в край далекий,

Где вечным сном природа спит,  
Где солнца нет, где пропадает  
След просвещения благой,  
Где душу скука убивает,  
Где гаснет чувства огонь святой,  
Где рано сердце леденеет,  
Где вянет жизнь, где стынет кровь....  
Но где сильнее овладеет  
Тобой безумная любовь!  
На Вятку ты пойдешь, убита,  
Грозой души оглушена,  
Как смертью на земле забыта,  
Марии прежней жизнь одна.  
Не раз ты вспомнишь там уныло  
Младых приверженных подруг,  
Не раз переселянке милой  
Приснится задушевный круг:  
О милом прошлом вспоминая,  
Не раз она о нем вздохнет,  
В грядущем прошлого желая,  
Все наши письма перечтет!...  
Лета пройдут, промчится младость,  
Охладеешь ты душой:  
Ты позабудешь чувства сладость,  
Ты раззнакомишься с мечтой,  
Разуверенье совершится,  
Любовь, тоска, все пройдет;  
Тревога сердца укротится,  
С очей твоих покров падет.  
Разлюбишь ты свои мечтанья  
И обольстительные сны,  
И сердца прежние страданья  
Заменит холод пустоты.  
Рассудку поздно повинуюсь,  
Отдашь ты руку без любви...  
Потом малютками любуюсь,  
Забудешь горести свои.  
Вот что тебе я предвещаю,  
Что предсказало сердце мне.

Мой друг, от всей душ желаю,  
Что б счастье удалось тебе!

4 мая 1830 года.

(РГАЛИ. Ф.433. Оп.1. Ед.хр. 3. Л.17)

**К Ел-те П-е П-вой.**

Once more my sweet lady adire  
Farewell! I will anguish repeat.

For ewer, I will think upon you While this heart in my bosom shall beat.

Вугон

Зачем вас знать я научилась?  
Зачем вас полюбила я?  
Зачем и сердце приучилось  
Платить вам дань любви огня?  
Вы кротостью умильно-ясной,  
Приветом ласковым своим,  
Душою нежной и прекрасной,  
Воображением живым  
Меня совсем очаровали!  
Вас видеть счастьем было мне,  
Волшебница!... Вы приковали  
Магнитом дружбы всех к себе!  
Но вот разлукою далекой  
Грозите вы на много дней,  
Не веря горести глубокой,  
Души привязчивой моей.  
Бог с вами!.. Пламенно желаю,  
Чтоб счастье верно было вам,  
Но тайно жребий умоляю,  
Чтоб вы опять явились к нам!..

(9 августа 1830)

(РГАЛИ. Ф.433. Оп.1. Ед.хр. 3. Л.27)

**Комета**

Здесь каждому дано иметь свою звезду,  
И путник — человек, когда он в мир вступает  
В волненьи, в трепете взор к Небу устремляет,

Из всех блестящих звезд берет себе одну  
И никогда ее не забывает,  
И дорожит своей звездой.  
Он к ней и в счастии, и в горе прибегает  
С надеждою, доверием, мольбой,  
Что с ним на попроще земном не приключится,  
От спутницы звезды защиты просит он,  
До гроба ей утешен, одарен,  
И с ней лишь в гробе распростится!  
И Валленштейн, Герой честолюбивый,  
Своей звезды сжег фимиам,  
И весь восток, роскошно горделивый,  
Колена преклоня, покорствует звездам;  
Звезда пришествие Мессии возвестила...  
В ориентализм поверивши душой,  
Наполеон звезде вручил весь жребий свой:  
Пол-Бога мощного звезда побед водила  
И в Аустерлиц, и до Архоль,  
В Гену, к Маренго, к Виграму, к Пирамидам!  
Но кончила звезда блистательную роль:  
Пришел час мщенья пожарам и обидам,  
На общего врага мир покоренный встал...  
Колос дрожит, колос упал!..  
Звезда над тихою гробницею Санкт-Елены  
Стоит... свой путь кровавый прекратя,  
Грозит Британии, за подлыя измены  
И, сторож неземной, хранит покой священный  
Свой — избранница Царя!..  
Моя звезда — бурлящая комета:  
Ей в книге жребия предназначенья нет;  
Ей чужд закон миров, ей чужды власти света,  
Незрим, незарим Ея на Небе след!  
Взор равнодушного ее и не приметит...  
Но я везде ее найду!  
Мне издали луч милый светит,  
И сердца, и глаза устремлены к нему!  
Непостоянна, непослушна,  
Неукротима и быстра;  
Парит по облакам полет ее воздушный,

И любит странствовать она.  
То вдруг очутится в стране угрюмой, дикой,  
В глуши Финляндии, в неведомых лесах,  
В отчизне ужаса, на вековых скалах,  
Обросших мхом и повиликой;  
Там, где сыны Оденовы дышали,  
Где колыбель их подвига была,  
Где мощные дрались, любили, пировали,  
Где слава их столетьями росла,  
Где пепел их истлел уединенный  
И где теперь их самый след пропал!  
Сбылось! Молчит о них преданья глас священный,  
Позорный, стыдный плен их племя оковал!..  
Там, временным огнем горит моя комета,  
Глядится в озере, объятым вечным сном,  
Сатурн крестя в румяный час рассвета,  
Играет вечером на небе голубом.  
В глаза чухончек mirьяды искр бросает,  
Им в нежные сердца опасный сыплет жар,  
Порой сиянием бедняжек ослепляет,  
Обман им оставляя в дар...  
Переменив путь своенравный,  
От дебрей и пустынь комета прочь летит  
В столицу шумную, в Петрополь пышный, славный,  
Где многолюдие безумное кипит.  
И там, в волнах Невы гранитом окруженной  
Лик ясный отражает свой;  
Но в самобытности таинственно-смиранный  
Горит огнем святым над гордою рекой;  
То с высоты своей спокойно вниз взирает  
На жалкую, ничтожную толпу,  
На свет, лишь золоту и выгодам послушный,  
Который, в прах склоня презренную главу,  
То раболепствует... то ползает... то гнется,  
Пороку сильному похвальный гимн поет,  
Временщику, льстецам в преданности клянется  
И их постыдными даяньями живет.  
Наскучив зрелищем печальным  
Уничтожения и низости земной,

Мой метеор к пределам дальним  
На Эос путь устремляет свой,  
И вдоль по Волге величавой  
Стремится к страждущим спасительной звездой,  
Не требуя в залог ни почестей, ни славы!..  
Но страждут тоже здесь... но здесь луч нужен твой,  
О возвратись скорей, моя комета!  
Услышь, услышь мою мольбу!  
Душа моя роптала на судьбу,  
Давно уж не была весельем согрета,  
Давно не разгонял твой блеск мне жизни мглу.  
Приди... готова дань сердечного привета,  
Явись... и озари меня!  
Явись, и бытию вновь улыбнуся я!

Москва, октябрь 1830.

(РГАЛИ. Ф.433. Оп.1. Ед.хр. 3. Л.33)

### Элегия

Не пламя страстное любви,  
Не сердца пыл неукротимый,  
Не бред главы, мечтой вскружимой,  
Не грусть мечтательной души,  
Не язва страсти сильной, новой,  
Не однозвучность бытия,  
Не мизантропства гул суровый  
Терзают и томят меня...  
Но я больна!.. Больна жестоко,  
Страдаю я и день, и ночь,  
И не могу тоски глубокой  
Ни отогнать, ни превозмочь!  
Моя болезнь яд острый, знойный,  
Крадущий силу чувств во мне,  
Не убивающий вполне  
И не дающий жить спокойно.  
В разлуке безутешной я  
Окаменела и остыла,  
С неволей свыклась и забыла  
И скорбь, и радость, и себя.

Я чувствую, как постепенно  
Грубеет сжатая душа,  
Как гаснет чувства огонь священный,  
Как мрут способности ума...  
И скоро я совсем увяну  
В тоске, в томленьи пустоты  
И вопреки природе стану  
Исчадьем жалкой суеты!

Петровское, июль 1831.  
(РГАЛИ. Ф.433. Оп.1. Ед.хр. 3. Л. 62)