

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Институт иностранных языков и культур
Отделение славистики

**«КАДРИЛЬ» К. К. ПАВЛОВОЙ
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Семинарская работа IV курса
студентки отделения славистики
Анастасии Логиновой

Научный руководитель –
Лектор Т. Н. Степанищева, PhD

Тарту – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. «РАССКАЗ НАДИНЫ» И «РАССКАЗ ЛИЗЫ»: «СЕЛЬСКИЙ ДОМ – И У ОКНА // СИДИТ ОНА...»	12
ГЛАВА 2. «РАССКАЗ ОЛЬГИ» И «РАССКАЗ ГРАФИНИ»: «ОНА ЯВИЛАСЯ НА БАЛЕ...».....	30
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	62
ABSTRACT.....	65
LISAD	66

Введение

Каролина Павлова работала над поэмой «Кадриль» с 1842 по 1858 гг., хотя в основном поэма была закончена уже в 1851 г. Дата начала работы над поэмой устанавливается по письму А. С. Хомякова Н. М. Языкову:

Барыни, собравшись на бал, рассказывают свою историю друг другу. В стихе при истинной поэзии сохранена легкость и непринужденность светского женского разговора, и это сделано с таким искусством, от которого часто не отказался бы даже Пушкин [Хомяков: 112–113].

Впервые отрывок из нее был опубликован в 1844 г. в «Москвитянине» [М 1844: 330–333]. Он представлял собой вступление к поэме, которое существенно отличалось от финальной редакции. Публикация еще одного фрагмента поэмы состоялась в 1851 г.: в первой книге альманаха «Раут. Литературный сборник в пользу Александрийского детского приюта» был напечатан «Рассказ Лизы», в который входили стихи, исключенные в окончательном варианте¹ [Раут: 131–327]. Издатель Н. В. Сушков подчеркивал, что этот рассказ, при его сюжетной завершенности, является частью большой поэмы «Кадриль».

Об этой публикации неблагоприятно отозвался И. И. Панаев в «Современнике» [С 1851а: 3–11]. Его замечания относятся к стилистическим и формальным особенностям поэмы. Критик отмечал неестественность речи Лизы:

Надобно отдать справедливость этой Лизе, что она выражается так, как едва ли выражаются девицы. <...> Мы подумали: уж не оттого ли отказался Алексей от Лизы, что она употребляла такие странные слова в своем разговоре: *мясоед, единый, всеминутный, эгида, блажь, чурбак, ёмко*, и проч., пересыщая эти слова неблагозвучными, при частом употреблении, частицами: *чтоб и уж*² [С 1851а: 7–8].

Формальную составляющую стихов высмеивает Новый Поэт (маска И. И. Панаева), демонстративно не признавая в «Рассказе Лизы» руку Павловой:

Я очень люблю стихи г-жи Павловой: что бы вы ни говорили, господа, а у нее стих эффектный, громкий, звучный. <...> Богатые, чудесные рифмы! <...> Прочтите мне пожалуйста эту поэму. <...> Ваша мистификация неуместна. Меня обмануть трудно. Это стихи не г-жи Павловой [С 1851а: 8].

Отклики на «Рассказ Лизы» в «Москвитянине», напротив, были (ожидаемо) доброжелательны. Сначала в апреле выходит короткий отзыв на первую книгу «Раута» в целом, где Каролине Павловой отводится «первое и лучшее место» наряду с другими

¹ Сравнение обеих публикаций с финальной редакцией поэмы смотри см.: [Казанович: 437–438]; [Гайденков: 578–580].

² Курсив автора.

писательницами: «Все наши знаменитости, известности, прелести, красоты, любезности!» [М 1851а: 388]. Эти похвалы в язвительном ответе «Современнике» названы «тмутараканскими любезностями» [С 1851b: 153]. В мае в «Москвитяине» выходит более подробная рецензия на «Рассказ Лизы» [М 1851b: 157–158]. Рецензент хвалит именно то, что было раскритиковано в «Современнике». Так он отзывается о формальных особенностях павловского стиха в «Рассказе Лизы»:

...Она, кажется, нарочно играет трудностями, чтобы показать, как они легки для ее таланта. Стихотворный язык, — это можно сказать, ее *язык природный*³; это — инструмент, который у нее совершенно во власти; рука ее так привыкла к струнам этого инструмента, что не только ей невозможно издать фальшивого звука, но невозможно не произвести гармонии [М 1851b: 157].

Благозвучие стиха, в котором Павловой решительно отказали рецензенты «Современника», здесь подчеркнуто. Кроме того, возражая панаевской оценке Лизиного облика и речи, рецензент «Москвитянина» считает психологически достоверным описание и характера героини, и ее речи, и быта:

Мы говорили здесь только о стихе г-жи Павловой. Но говорить ли о ее тонкой наблюдательности характеров; о неуловимых, но верных чертах, которыми изображает она и светское общество, и женское сердце, и характер мужчины; о живописности подробностей, о верности подробностей, о верности не только описываемого быта, но иногда одного взгляда... [М 1851b: 158]

Но самое важное в этом отзыве, пожалуй, то, что на его основании можно установить дату завершения поэмы, по крайней мере вчерне. Рецензент сообщает:

Мы имели случай слышать чтение всей ее поэмы: она состоит из рассказов четырех дам. Эти рассказы все имеют равное достоинство: мастерство видно во всех; но *разнообразие* их и *противоположность* придают им еще более эффекта, возбуждают еще более интереса, которые теряются в отдельном отрывке. Кроме этого, для каждого из четырех рассказов избран особый метр: это блестящая стихотворная симфония, с мастерскими переходами из тона в тон [М 1851b: 157].

Похвалы «Москвитянина» вновь не оставляют без внимания в «Современнике», называя их преувеличенными:

Что это такое? Искренняя похвала без *всяких видов* или тонкая, неуловимая ирония? <...> Нет, я убежден, что если бы петербургские журналы имели даже и какие-нибудь *виды* на г-жу Павлову, они и тогда бы не позволили отозваться о ней с такой неумеренною похвалою [С 1851b: 43–44].

Мы видим, что в начале 1850-х гг. публикация поэмы могла стать предметом споров, вызывать разные эстетические оценки.

³ Курсив автора.

В следующий раз «Кадриль» была напечатана только в конце десятилетия. В 1959 г. поэма наконец выходит целиком в «Русском вестнике» [РВ: 181–196, 337–349, 501–514, 691–708] — но теперь остается почти незамеченной. На нее откликается только сатирический журнал «Искра»: сначала в том же 1859 г. выходит насмешливая статья «Новое капитальное приобретение русской словесности (Письмо из провинции)» за подписью «Провинциальный читатель» [Искра 1859: С. 233–235], затем в 1860 г. публикуется стихотворение «Каролине Карловне Павловой (По прочтении ее поэмы «Кадриль»)» за подписью «Сысой Сысоев» [Искра 1860: 312] (авторы обеих публикаций не раскрыты). Остается неизвестным, почему поэма, по-видимому, вполне законченная почти восемь лет назад, не была напечатана раньше. Возможно, что, столкнувшись с критикой собственно стиха после публикации «Рассказа Лизы», Павлова, всегда уделявшая особое внимание мелодической организации своих текстов, подвергла «Кадриль» существенной редактуре. Так, известно, что она учла некоторые замечания Панаева и исключила ряд стихов в финальном варианте «Рассказа Лизы». Кроме того, неизвестно, насколько сама Павлова считала своевременной публикацию поэмы в конце 1850-х. Возможно, стимулом к запоздалому изданию «Кадрилей» стал отъезд из России, разрыв или ослабевание литературных связей, страх оказаться вне российской литературной жизни. Теми же переживаниями, как нам представляется, была мотивирована подготовка собрания стихотворений 1863 г. — неуспешного и неудачно составленного. «Кадриль», как и другие «большие вещи», в это собрание не входит.

На рубеже XIX–XX вв. интерес к творчеству Каролины Павловой возрождается. В 1896 г. в «Русском обозрении» была напечатана подборка «Материалов для характеристики русских писателей, художников и общественных деятелей». В нее вошли воспоминания И. Н. Павлова, сына поэтессы, описавшего, как работала Павлова, оттачивая звучание стихов: «...громко произнося нараспев с напряженной выразительностью, с резкими повышениями и понижениями голоса, отрывочные стихи, повторяя их по нескольку раз, меняя, переставляя их» [РО: 889]. Три года спустя выходят воспоминания о Павловой С. А. Рачинского, дополненные подборкой ее стихотворений [Рачинский: 106–111]. В воспоминаниях Рачинский воссоздает картину работы поэтессы над переводом лирики, и его характеристика во многом совпадает с описанием И. П. Павлова.

В январе 1903 года А. Ф. Кони прочитал в Литературно-художественном кружке им. С. П. Полонского в Петербурге доклад о поэтессе, приуроченный к десятилетию ее кончины. В 1918 г. этот доклад будет опубликован; в нем Кони называет имя Павловой в числе «имен, по отношению к которым забвение является прямой несправедливостью»

[Кони: 121]. В том же 1903 г. В. Я. Брюсов помещает очерк о Павловой в журнале «Ежемесячные сочинения» [Брюсов: 273–290].

Первое подробное жизнеописание Павловой было составлено Н. С. Ашукиным и вышло в журнале «Путь» в 1914 г. [Ашукин: 19, 29–37]. В 1915 г. было опубликовано собрание сочинений Каролины Павловой в двух томах, составленное и подготовленное к печати Брюсовым [Павлова 1915]. Считается, что именно он «переоткрыл» Павлову для поэтов Серебряного века. В это издание вошли также материалы для биографии поэтессы, собранные Брюсовым с помощью П. И. Бартенева, однако не были включены иноязычные стихотворения и некоторые переводы. Поэма «Кадриль» вошла во второй том, но приведенные сведения о ней минимальны (Брюсов указывает на цитированное нами письмо Хомякова как на основание начальной датировки, а также сообщает дату финальной публикации). Отозвавшись на это издание в рецензии «Одна из забытых» (1916), В. Ф. Ходасевич дал музе Павловой известное определение: «умна и необаятельна», полагая, что ее стихи может оценить только поэт, который «будет вооружен своей профессиональной лупой» [Ходасевич: 196]. На собрание стихотворений также написал подробную рецензию А. И. Белецкий [Белецкий 1917: 201–220], филолог, занимавшийся в том числе русскими писательницами середины XIX в. В 1923 г. в работе «Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг.» он также упоминает Каролину Павлову — но только в ряду других поэтесс, не имея возможности подробно сказать о ней самой и тем более об интересующей нас поэме [Белецкий 1923].

В 1916 г. вышла книга Б. Е. Рапгофа «К. Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества». Автор впервые делает попытку параллельно описать биографию поэтессы и ее творческую эволюцию. Кажется, однако, что он скорее привлекает стихотворения Павловой как дополнительные «доказательства» точности биографической справки, нежели проясняет особенности стихотворений через обстоятельства биографии. «Кадриль» в этой книге описана наряду с произведениями, созданными уже в Германии (как, например, переводы из А. К. Толстого), хотя автор и уточняет, что «задумана и частью написана она была гораздо раньше». После короткого пересказа сюжета Б. Е. Рапгоф заключает о поэме следующее: «Характерны для Павловой... <...> описания тяжелой судьбы женщины» [Рапгоф: 46]. Эта оценка, хотя и не исчерпывает содержание «Кадрили», все-таки значительно адекватнее позднейших советских интерпретаций.

Также отметим книгу Л. П. Гроссмана «Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни московских литературных салонов 40-х годов» (1922). Эта своеобразная реконструкция «типичного вечера» в салоне Павловых, основанная на мемуарах его постоянных

участников, может расширить представление о контексте создания поэмы (как мы отметили, основное время работы над ней приходится именно на 1840-е гг.).

В советское время собрания сочинений Павловой издавались трижды: в 1939, 1964 и 1985 гг. [Павлова 1939; Павлова 1964; Павлова 1985]. Первые два собрания принадлежат к серии «Библиотека поэта» (первое и второе издание). Особенно интересна история издания 1939 г.: выход в печать собрания сочинений «неблагонадежной» «поклонницы “реакционного славянофильства”» и «предшественницы символизма» долго откладывался, и, по убеждению позднейших исследователей Павловой и павловианы, стал возможен в связи с изменениями конъюнктуры после подписания пакта Молотова–Риббентропа: книгу, по их мнению, все-таки издали только в качестве «своеобразного памятника русско-германской дружбы» [Гёпферт, Файнштейн: 305]. Инициировала подготовку этого издания еще в 1934 г. Е. П. Казанович, много лет изучавшая творчество Павловой; она же занималась подготовкой текстов и написанием подробных, часто исчерпывающих примечаний. Однако написание вступительной статьи было поручено Н. А. Коварскому. Обосновывая правомерность публикации «реакционной» поэтессы, он находит в ее лирике «мотивы романтической критики капитализма» [Коварский: 17]. Героиням поэмы «Кадриль» автор отказывает в психологической убедительности: «Они лишены характеров, весь интерес их сосредоточен на случаях, в них рассказанных»; в целом Коварский считает поэму провалившимся подражанием Баратынскому: «Поэмам Баратынского свойственна детализированность анализа характера, психологического состояния, страсти, аффекта. Ничего подобного нет у Павловой, — поэма «Кадриль» проникнута <...> прямолинейным дидактизмом...» [Коварский: 23]. Согласиться с этой оценкой трудно хотя бы потому, что сложно назвать дидактичной поэму, в которой в четырех рассказах открываются четыре разные — и притом равноправные — перспективы героинь с разными судьбами.

Статью о Каролине Павловой, открывающую собрание сочинений поэтессы во втором издании «Библиотеки поэта», написал П. П. Громов. Эта статья уже не столько тенденциозна, сколько просто изобилует штампами об «избегании» Павловой «общественной борьбы». Автор представляет «Кадриль» как «утверждение жизни в ее горечи, контрастах, воспринятых вне общественной борьбы» и формулирует ее основную мысль следующим образом: «...такова жизнь, в ее горечи и бедах повинен и общий ее ход, и сам единичный человек, но не закономерности общественного устройства» [Громов: 45–46]. Между тем рефлексия положения женщин все в том же обществе, отношения героинь с общественным мнением — важная составляющая

содержания поэмы.

Все издания Каролины Павловой, вышедшие по-русски, объединяет одно: они почти совсем не включают ее творчество после окончательного отъезда за границу (в Германию). Эту лакуну в издании поэтессы заполнил профессор Потсдамского университета Ф. Гёпферт: он подготовил трехтомное собрание всех известных немецкоязычных сочинений Павловой и сопроводил их тщательно выверенными примечаниями. Собрание «Das deutsche Werk Karolina Karlovna Pavlovas» вышло в 1994 г.

Среди работ о Павловой, вышедших на русском языке в 1990-е гг. и позднее (впрочем, немногочисленных), мы хотели бы выделить статью И. Б. Роднянской в четвертом томе словаря «Русские писатели» [Роднянская: 493–499]. Эта статья лишена обычных замечаний о «безыдейности» и «аполитичности» Павловой; не оставлены без внимания ее политические и историко-философские произведения (например, «Разговор в Трианоне»). И. Б. Роднянская, не впадая ни в преувеличенно-хвалебный, ни в нарочито-пренебрежительный тон, дает творчеству поэтессы взвешенные и точные оценки. Не имея возможности сказать о «Кадрили» подробно, исследовательница, тем не менее, делает несколько существенных замечаний: она определяет тему поэмы как «имущественные отношения и психология <светского> круга» и считает, что поэма — «одна из удач Павловой, замолчанная критикой» [Роднянская: 497–498].

Книга М. Ш. Файнштейна «“Меня Вы назвали поэтом...”: жизнь и литературное творчество К. К. Павловой в ретроспективе времени» (2002) вышла в Германии в книжной серии Потсдамского университета «FrauenLiteraturGeschichte». Предисловие к ней написал Ф. Гёпферт. Книга состоит из трех разделов, посвященных биографии Павловой, ее творчеству и истории его изучения. При написании биографического раздела Файнштейн привлекает ранее не публиковавшиеся материалы; третий раздел кажется нам самым интересным во всей книге, представляя исключительно подробную историю «павловианы». На этом фоне второй раздел книги кажется наименее содержательным. Так, рассказывая о «Кадрили», автор приводит только краткое содержание поэмы [Файнштейн: 68–69].

До недавнего времени не существовало ни одного специального исследования «Кадрили». Однако в 2021 г. Н. В. Васильева представила в НИУ ВШЭ (Москва) работу «Поэма Каролины Павловой “Кадриль”: поэтика и литературный контекст». В основном работа посвящена цитатам в поэме и поиску их источников; исследовательница скрупулезно восстанавливает диалог Павловой с Н. М. Карамзиным, В. А. Жуковским,

И. И. Козловым, А. С. Пушкиным, А. А. Марлинским, А. С. Грибоедовым, Е. А. Баратынским, М. Ю. Лермонтовым, М. С. Жуковой и др. Н. В. Васильева проникательно, на наш взгляд, реконструирует отношение Павловой к романтической традиции: «Хотя предметом иронии в «Кадрили» становятся романтическое мироощущение и романтическая поэтика, принципиально, что Павлова одновременно утверждает их высокую ценность» [Васильева: 25]. Однако мы не вполне согласны с выводом предшественницы о том, что настойчивое обращение Павловой к традиции пушкинской эпохи было обусловлено желанием бросить «вызов современности»; для 1840-х гг., когда пишется поэма, рефлексия этой традиции была еще вполне естественна.

Интерес к «Кадрили» в англоязычном литературоведении обычно связан с вниманием к женскому письму. Так, Б. Хельдт в монографии «Terrible Perfection: Women and Russian Literature» (1987) обращается к «Кадрили» и интерпретирует ее четыре сюжета как «life stories of disillusionment, guilt and helplessness». Исследовательница так представляет себе точку зрения Павловой на своих героинь: «For Pavlova it is a given that women are not agents of their own destiny» [Heldt: 112]. Иначе смотрит на поэму и ее героинь Дж. Ваулз: в главе «The Inexperienced Muse: Russian Women and Poetry in the First Half of the Nineteenth Century» коллективной монографии «A History of Women's Writing in Russia» (2002) Ваулз называет «Кадриль» в числе произведений, в которых развивается «критический, аналитический голос», присущий всему творчеству поэтессы; в «Кадрили» «...Pavlova brought her talent for psychological analysis and realism to representing women's lives in the sad, tragic, and comical stories» [Vowles: 81–82]. Справедливо выявляя в поэме комическую составляющую, весьма важную, на наш взгляд, и подчеркивая психологичность женских портретов, исследовательница дает тексту более внимательную оценку.

В своей книге «History of Russian Women's Writing. 1820–1992», опубликованной в 1994 г., К. Келли дает общую характеристику творчеству Павловой. Наряду с другими сочинениями К. Келли обращает внимание на «Кадриль», акцентируя сложность ее жанровой природы: «...a long poem which combines the subject-matter of the society tale, and its use of the frame narrative, with the prosody of the narrative poem» [Kelly: 103–104]. О. П. Хэсти в статье «The Woman Poet's Tatiana» (сб. «Gender and Sexuality in Russian Civilisation», 2001) отмечает влияние «Евгения Онегина» на женские образы в «Кадрили», приходя к выводу, что в пушкинская Татьяна была важным прототипом павловских героинь: «Like Tatiana, who must ultimately confront the discrepancy between the Eugene of her imagination and the flash-and-blood who gives rise to her reveries, the women

of *Quadrille* derive their self-knowledge from a responsible confrontation of the painful discord between their fantasies and the actual world» [Hasty: 210].

Еще ближе, с нашей точки зрения, к пониманию поэмы оказывается С. Фуссо в статье «Pavlova's *Quadrille*: The Feminine Variant of (the End of) Romanticism», вошедшей в сборник «Essays on Karolina Pavlova» (ред. Сюзан Фуссо и Александр Лерман, 2001). Исследовательница подробно анализирует сюжетные эпизоды поэмы и обнаруживает литературные параллели для каждого из них. По ее мысли, история каждой героини представляет разрушение какого-либо аспекта традиционного романтического героя; для иллюстрации этого разрушения Павловой нужны многочисленные напоминания о традиции, отсылки к литературным предшественникам. Героини Павловой тем временем ищут выход между «своевольем» и «неволей», обретая субъектность. С. Фуссо высоко оценивает подробность, с которой разрабатывается психологический облик каждой из героинь: «The *Quadrille* is a late example of the Romantic poem, but it could also be read as an early example of the psychological novel, with special emphasis on the psychology of women» [Fusso: 127]. В финале статьи исследовательница, опровергая приведенные выше утверждения Б. Хельдт, подчеркивает, что каждая героиня «Кадрили» — «an independent, reasoning moral agent» [Fusso: 130].

Д. Грин в книге «Reinventing Romantic Poetry: Russian Women Poets of the Mid-Nineteenth Century», изданной в 2003 г., отводит большую главу Каролине Павловой. Анализу «Кадрили» здесь уделено достаточно много внимания [Greene: 159–165]. Д. Грин так определяет главную тему поэмы: «Pavlova focuses <...> on their <women's> struggle with inimical society and with the literary models that limits and objectify them. <...> To illustrate the social forces that constrain them, each woman <...> tells of her first painful love experience» [Greene: 159]. Исследовательница ссылается на С. Фуссо и ее находки в определении литературного контекста «Кадрили». Д. Грин также обращает внимание на то, что нарратор поэмы обнаруживает свой гендер, что становится важной частью творческой концепции: «The narrator of “Kadriil” verges on being a character» [Greene: 161].

Мы видим, что, хотя упоминания поэмы в различных контекстах встречаются относительно часто, специальных исследований, посвященных «Кадрили», до сих пор существует всего два — это работы С. Фуссо и Н. В. Васильевой. Оба исследования преимущественно сфокусированы на характере отношений Каролины Павловой с традицией русского романтизма. Хотя этот аспект, безусловно, важен для адекватной интерпретации поэмы, нам представляется, что ее структура также заслуживает пристального рассмотрения.

Рецензент «Москвитянина», описывая общее впечатление от поэмы, заметил, что выразительность четырех рассказов придает им *«разнообразие и противоположность»*. Это пронцательное наблюдение: действительно, сопоставление сюжетов «Кадрили» может прояснить не только особенности устройства поэмы, но и специфику обращений Павловой к «чужому слову».

Глава 1. «Рассказ Надины» и «Рассказ Лизы»:

«Сельский дом – и у окна // Сидит она...»

Поэму «Кадриль» составляют четыре новеллы – «Рассказ Надины», «Рассказ Лизы», «Рассказ Ольги» и «Рассказ графини» – обрамленные общей повествовательной рамкой. Внутри рамочного повествования четыре блестящие светские дамы собираются в гостях у одной из них перед тем, как вместе отправиться в маскарад. Их встречу описывает рассказчица «Кадрили», за которой легко угадывается сама Павлова. Поэтесса «выдает себя», когда от описания изысканной обстановки, в которой расположились героини, переходит к зимней московской панораме. «Московская жительница» – важная сторона творческой идентичности Павловой, утверждаемая в ряде стихотворений (ср. «Н. М. Языкову», 1840; «Москва», 1844; «Мы современницы, графиня...», 1847 и др.):

Южной ночи
Не знаю я, России дочь;
Но как у нас, в морозной мочи,
Январская волшебна ночь! <...>
И будто в ледяные латы
Одета дивная Москва!
<...> С тобою было б больно
Расстаться мне, Москва моя!⁴ (309–310)

Авторское отступление задает место и время действия внутри рамочного повествования. Упоминание маскарада позволяет уточнить: действие происходит не просто в январе, но на Святках. Заслуживает отдельного замечания и образ Москвы, одетой в «ледяные латы»: он предвосхищает будущее появление в прологе Пушкина в облике «Певца-богатыря» (об обращении к Пушкину мы еще скажем особо).

Продолжая любовное описание Москвы, Павлова признается:

Прошли воображенья чары;
Давно не возмущают сна
Ни андалузские гитары,
Ни грохотанье Ниагары,
Ни глав Альпийских белизна.
Привыкла к скромной я картине,
К уединенному труду,
И взорам вид любимый ныне –

⁴ Здесь и далее произведения К. Павловой цитируются по: [Павлова 1964] с указанием страницы в тексте в круглых скобках.

Дитя веселое в саду (310).

Декларативный отказ от иноземных красот в пользу «скромной картины» Москвы укрепляет претензию Павловой на то, чтобы называться русской поэтессой. Такое решение реализовано и в других ее текстах 1840-х гг.: например, в отмеченном выше стихотворении «Н. М. Языкову» Павлова, заявляя о патриотических чувствах к Москве, продолжает: «О Риме ныне не тоскуя, <...> // Стихи здесь русские пишу я // При шуме русского дождя...» (88). По той же причине, мы полагаем, «Кадриль» посвящена Баратынскому. Для Павловой память о старшем поэте была исключительно важна: согласно культивируемой самой поэтессой биографической легенде, именно Баратынский был первым, что признал в ней литературное дарование; ср. «Меня вы назвали поэтом <...> / И я, согрета вашим светом, / Тогда поверила в себя» в стихотворении «Е. А. Баратынскому», 1842 (112).

Панорама заснеженной Москвы сменяется появлением грозного «Певца-богатыря», приходящего к Павловой в виде призрака (что особенно закономерно в «святочном» тексте). Поэтесса робеет перед певцом Татьяны: «мочный ямб» Пушкина подобен «звонкому мечу», «золотому оружию», владеть которым не достоин никто из нынешних поэтов:

Сраженный смертию нежданной,
Доспех ты чудный взял с собой,
Как в старину булат свой бранный
В свою гробницу брал герой (310).

Несмотря на это, именно четырехстопным ямбом написана и «рамка» «Кадрилей», и последняя из входящих в нее новелл. Признаваясь в страхе перед великим предшественником («Все страшен ты певцов дружине...» (310)), Павлова, тем не менее, представляет себя частью этой «дружины» русских поэтов.

Вообще же «Кадриль» – полиметричный текст; семантику размеров, которыми написаны составляющие ее новеллы, мы прокомментируем позже, когда дадим читателю представление об их сюжетах. Пока же заметим, что полиметричность поэмы соотносится с ее многозначным заглавием.

Заглавие «Кадриль» предполагает, в первую очередь, ассоциации с обстановкой бала, мотивами музыки и танца, реализованными в сюжете поэмы. Музыкальный размер кадрили может варьироваться внутри произведения, чему у Павловой соответствует смена стихотворных размеров – с обязательным возвращением к исходному метру.

Во-вторых, само слово «кадриль», учитывая его этимологию, отсылает к значимым «четверкам» в поэме: четыре героини рассказывают четыре истории, из которых составляются четыре вставные новеллы.

Святочная традиция должна была бы мотивировать гадания о суженом, однако все героини «Кадрили» уже замужем и внешне благополучны. Гадание о будущих женихах замещается своей противоположностью: каждая из героинь вспоминает о прошлом, о первой любви и первом разочаровании. Однако в этой ситуации анти-гадания героини все равно находятся напротив зеркала, отражающего и их блестящие наряды, и их слезы. Когда последний рассказ завершен, читателю вновь открывается вид в зеркале, в отражение которого попадает покой графини:

А в зеркале был отражен
Покой безвестный и далекой, <...>
Где с уст, веселых в свете строгом,
Срывался вопль в ночной тиши... (371–372)

Зеркало, таким образом, обнаруживает двойственность облика прекрасной светской дамы.

Двойственность – важный принцип, распространяющийся не только на построение образов, но и на сюжетную организацию «Кадрили». Нам представляется, что сюжеты четырех входящих в поэму новелл, подобно танцорам кадрили, образуют «пары». В сюжете каждой из новелл вычленимы ключевые слагаемые. Нам представляется, что набор таких слагаемых оказывается общим для первой и второй пары новелл: «Рассказ Надины» обнаруживает отчетливые параллели с «Рассказом Лизы», а «Рассказ Ольги» «зеркален» по отношению к «Рассказу графини». В предлагаемой главе мы предполагаем описать сближения в первой паре сюжетов.

Завязки «Рассказа Надины» и «Рассказа Лизы» схожи во многом. Обе героини живут в деревне, они не богаты (если не бедны): Надина признается, что «должно было жить весьма / расчетливо»; что она «<...> матери в хозяйстве помогала / и на себя работала сама» (314); сирота Лиза, выросшая при деспотичной скупой тетке, жила «с детства / чуть ли не с прислугой наравне» (334). Брак — главная надежда обеих героинь на лучшую жизнь; бедность осложняет их положение. Героини мечтают о лучшей жизни и любви: сначала беспредметно, а затем обращаясь в воображении к более или менее условной фигуре возлюбленного.

Развитию мечтательности способствует специфика окружающего пространства. Дом детства, деревня, где росла героиня, представляется в обоих случаях герметичным пространством, недостижимым для остального мира («глухие пустыни» в «Рассказе Надины» (315), «поле без границы, без конца...» в «Рассказе Лизы» (327)). Быт юных девушек монотонен: «заняться те же и одни» («Рассказ Надины»), «вела жизнь... покорно день за днем», «шли себе и месяцы, и годы» («Рассказ Лизы»). Однообразная работа, которой посвящены дни героинь, становится фоном для их мечтаний:

«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
<p>Вы знаете, покуда наши пальцы По кисее скользят или тафте, — Как пагубно-благоприятны пальцы Сердечным снам и молодой мечте! <...> Я помню, как, работая без скуки Весь день, душой была я далека; Как, на шитье остановивши руки, Недвижный взор вперяла в облака... (315)</p>	<p>И когда, пурпурно догорая, Рдел закат, глядела в поле то Я с мечтой, что из-за неба края Явится мне что-то — бог весть что! <...> Разливала чай, и под окном Вслед за тем садилась с шитьем; <...> (327) В тишине, всё так же, как одна, Ровным лѐтом для меня недели. Я ждала поутру близ окна. <...> (329)</p>

Спутниками девичьей мечты становятся шитье у окна и долгий взгляд в облака или в бесконечное поле, смыкающееся с небом. В домашнем, полудетском и почти необитаемом мире все статично – но только до тех пор, пока он остается непроницаемым. Вторжение в него «активирует» сюжет, стимулирует развертывание динамического действия:

«Рассказ Надинь»	«Рассказ Лизы»
<p>Раз, помню, в утро жаркое июня, К нам с дочерью приехал наш сосед... (314)</p>	<p>Раз сосед привез с собою сына, Из Москвы прибывшего... (328)</p>

Приезд соседа (описанный с заметной синтаксической симметрией) в обоих рассказах, запускает цепочку последующих событий: дочь соседа Дуня рассказывает Надине о загадочном помещике, «мрачном и суровом», в слухи о котором и влюбляется героиня; соседский сын Алексей сразу представляется Лизе лично, однако в ту пору едва ли видится ей в истинном свете, что героиня вполне осознает впоследствии: «Чем тогда, мной управляя всей, / Мне в глухой казался он пустыне, / Тем, конечно, не был, быть не мог...» (329). Мотив волнующих рассказов значим для Лизиной истории ничуть не

меньше, чем для истории Надины; рассказывая о первой встрече с Алексеем, Лиза признается: «Его слова / Слушала я, как во время оно / Слушала речь Мавра Дездемона, / И мне жизнь вдруг сделалась нова» (328).

Заметим также, что рассказы или ситуация «рассказывания» в обоих случаях подкреплены эксплицированными указаниями на сюжеты мировой литературы: Надина впоследствии сравнит своего воображаемого суженого с заглавными героями Байрона («Мне незнаком был и Манфред, и Лара, / Но мне фантазия, поэт немой, / Их создала...» (315)), Лиза — с шекспировским Отелло. Заслуживает внимания то, что «работают» эти аллюзии противоположным образом: подсказанные литературными ассоциациями читательские ожидания в случае Надины будут обмануты, а в случае Лизы воспоминание о судьбе Дездемоны предсказывает хотя и не смертельную, но трагическую развязку.

Обе героини испытывают потрясение от вторжения незнакомцев в их привычную жизнь, обе почти сразу чувствуют влюбленность, а их «мечтания» приобретают более предметные черты («...сон принял вид телесный» (327), — замечает Лиза). Характер «мечтаний» меняется под влиянием новых переживаний. Замечательна переключка психологизированных описаний:

«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
<p>...Никакой бы пламенный поэт Не мог во мне развить воображенье Так, как оно в тиши тех юных лет, В уме без дела возрастая скрытно, Свободно расцвело и самобытно, Глухих пустынь роскошно-дикий цвет (314–315).</p>	<p>Залегла нежданно, непонятно Дума в грудь, роскошно-тяжело! И как цвет душистый туберозы — Через ночь надежда расцвела; Вспыхнули желанья и грезы, Гимн мечты среди внешней, вялой прозы, Гордый хмель волнений без числа (328).</p>

Любовь-цветок — безусловно, общее место в культуре (как и портрет задумчивой мечтательницы у окна). Однако нам кажется занимательной симметрия этих эпизодов, подчеркнутая рядом лексических и семантических сближений. Метафорический цветок до поры ничем себя не обнаруживает («возрастал скрытно», возникает «нежданно, непонятно»); его появление подобно огню (расцветает ярче, чем его мог бы развить «пламенный поэт»; желанья и грезы «вспыхивают»). Примечателен эпитет, прямо или косвенно соотнесенный с цветком-мечтой: у Надины цветок «роскошно-дикий», у Лизы любовная «дума» ложится в грудь «роскошно-тяжело». Заметим, что в обоих случаях одного прилагательного «роскошный» недостаточно; его торжественный пафос

«уравновешивается», а значение обогащается второй частью сложного эпитета. Выбор этого второго компонента также неслучаен: в монологе Надины эпитет «роскошно-дикий», несомненно, соотнесен с соседними определениями «[воображенье] *свободно* расцвело и *самобытно*»; «дикая» роскошь мечты вписывает образ в контекст утверждений героини о не-литературном происхождении ее фантазии, и шире — в общий контекст ее рассказа о взрослении (ср. «я не читала / романов; <...> досугов было мало»). В случае Лизы второй компонент эпитета, — «тяжело», также перекликается и с ближайшим контекстом эпитета («гимн мечты» не уживается с «вялой прозой» внешней жизни, «волнения без числа» подобны хмелю), и с рассказом героини о несчастливом детстве и юности («И вела жизнь *тягостную* эту / Я в глуши покорно день за днем»). Добавим, что в «Рассказе Лизы» выразительно артикулировано глубинное сходство радостных и тревожных переживаний:

Так во мне забилося сердце громко
 В этот миг! Уж я ждала, что вдруг
 Разорвет его восторг... Но ёмко
 Для блаженств оно, как и для мук (332).

Описания «блаженства» и последующей «муки» действительно окажутся сближены:

<p>Залегла нежданно, непонятно Дума в грудь, роскошно-тяжело! (328)</p>	<p>...Этого нежданного разрыва Горестный, болезненный испуг. <...> Каждый миг мне тяжестью свинца Падал в грудь невыносимо больно (336).</p>
--	--

Впрочем, до «муки» разочарования мы еще дойдем, а сейчас вернемся к (пока) актуальным мечтам.

Отмечая другие традиционные характеристики мечты в монологах Надины и Лизы, скажем о связи мечтания с природой (что мы коротко отмечали выше) и сном. Воображение будущего счастья или воспоминание о прошлом соотнесены с широким пейзажем, уходящим вдаль. Особенно эта соотнесенность важна для «Рассказа Лизы», одним из лейтмотивов которого является ожидание. Этот мотив впервые вводится еще в преамбуле к рассказу:

И то местечко, где ветла
Раскинулась над косогором,
 Где, глядя в поле жадным взором,
 Я часто трепетно ждала;
 И на краю полей широких

Скамейка та среди берез,
Где много горьких, одиноких
И тщетных пролила я слез (325).

До встречи с Алексеем Лиза рассказывает о неопределенном ожидании перемен в судьбе:

Степь тамбовская: **ни возвышенья,**
Ни кустарника, ни деревца, –
Даль, непостижимая для зренья,
Поле без границы, без конца.
И когда, **пурпурно догорая,**
Рдел закат, глядела в **поле** то
Я с мечтой, что из-за **неба края**
Явится мне что-то — бог весть что! <...>
...И теперь от этой **дивной дали**
Не могу я взгляда своего
Оторвать, хоть все волненья пали,
Хоть не жду оттуда ничего (327).

Полюбив, героиня стала каждый день ждать приезда своего избранника:

И меж тем **глядела с косогора,**
И вдали узнала ездока.
Сколько раз, несясь так **издалёка,**
Душу мне он волновал до дна!
Сколько раз отозвался глубоко
С той поры в ней топот скакуна! (329)
<...>
Я ждала поутру близ окна. <...>
Как броней алмазной херувима
Грудь моя была охранена (329–330).

Пространственные указатели в эпизодах, связанных с ожиданием, относятся к двум типам: локализирующие героиню и поэтому достаточно конкретные (местечко под ветлой, скамейка среди берез, кресло у окна) и векторно-абстрактные («край полей широких», «даль, недостижимая для зренья», «неба край», «дивная даль» и др.). Взгляд героини постоянно устремлялся к горизонту еще до того, как она начала ждать приездов Алексея. Степная даль здесь, конечно, служит аллегорией жизненной перспективы, простирающейся перед юной девушкой. Лиза ждет от жизни перемен к лучшему, избавления от своего тягостного положения. Мечта охраняет ее от теткиной «жестокой вражды»: «Эти все мучения – без власти / Надо мной бывали иногда»; «Тетки злость мне шла невнятно мимо: / Как броней алмазной херувима / Грудь моя была охранена».

Заметим, что такой охранительной силой мечта Лизы обладает и до встречи с Алексеем; однако после этой встречи мечта находит воплощение в возлюбленном. Теперь Лиза ждет не того, как ей явится безымянно-необходимое «бог весть что», но ждет ездока, готового появиться все оттуда же — «издалёка», из-за горизонта. Алексей в сознании Лизы наделяется правами защитника:

Словно от него я **оборону**
Ожидала, словно знала я,
Что он мне, по высшему закону,
Праведный быть должен **судия** (331).

Картина бескрайней степи и далекого горизонта сохраняет свое значение вплоть до финала Лизиного рассказа. Вернувшись в спальню умершей тетки после разрыва с Алексеем, Лиза вновь смотрит в будущее, но теперь видит его иначе:

...Странная печаль
Сжала грудь. Стояла я у цели:
Широко тянулась **жизни даль**
Предо мной **пустынею свободной** (336).

«Непостижимая для зренья» «дивная даль» здесь прямо названа далью жизни. Есть и другая перемена, не менее существенная: то, что раньше виделось широким полем, в финале оборачивается пустыней. Как плодородная земля превращается в безжизненную, так и героиня, расставшись с мечтой о взаимной любви, переживает утрату как собственную смерть (к этому мы еще вернемся в дальнейшем).

В «Рассказе Надины» описаний природы существенно меньше, чем в «Рассказе Лизы»; в нем нет повторяющихся картин, сопровождающих смысловые рефрены. Тем интереснее представляется внутренний монолог Надины накануне свадьбы. Он включает редкую для этой части поэмы пространную пейзажную зарисовку. Как и в предыдущем случае, приведем цитату целиком для удобства комментирования:

...Накануне
В своем я кабинетике одна
Уж под вечер стояла у окна.
В осеннем воздухе сияла даль,
Спускалось солнце, **вечер был чудесен.**
Мне грустно стало и чего-то жаль;
Раздумие о предстоящей доле,
О прежней жизни залегло во мне.
Всё утихало; ласточки по воле
Кружились в прозрачной вышине;

И, на брега смотря веселой Эльбы,
Подумала с тяжелым вздохом я,
Что избрала иную в жизни цель бы,
Что не того ждала душа моя!
Что, может быть, сквозь винограда лозы
Желанный там белеет уголок,
Что здесь легко мои сбылись бы грезы,
Что сердца сон здесь воплотиться б мог!..
И долго в забытьи своем глубоком
Глядела вслед я лодочке одной,
Качаемой вдали спокойным током (320).

В отличие от пейзажа в «Рассказе Лизы», пейзаж в приведенном отрывке — не аллегория, а выразительный фон переживаний героини. Подобная соотнесенность эмоционально окрашенного пейзажа с размышлениями о прошлом и будущем характерна для элегической традиции. Типичны для элегии⁵ и детали пейзажа: «В осеннем воздухе сияла даль, / Спускалось солнце, вечер был чудесен». Н. В. Васильева вполне справедливо, как нам кажется, видит в слове «вечер» «легкую отсылку» к одноименной элегии Жуковского (1806) [Васильева: 7]. Монолог Надины и начало «Вечера» сближает условно намеченный водный пейзаж (водам «веселой Эльбы», видимой в Дрездене, в элегии Жуковского может соответствовать «в зеркале воды колеблющийся град» [Жуковский 1999: 75]). Еще одна общая деталь — отдаленный силуэт легкой лодочки: «Глядела вслед я лодочке одной, / Качаемой вдали спокойным током»; у Жуковского: «И, сети склав, рыбак на легком челноке / Плывет у брега...» [Жуковский 1999: 76]). Чуть позже Жуковский отзовется в «Рассказе Надины» снова — в комическом ключе.

После описанных размышлений о будущем, смутных надежд на воплощение «сна сердца» героиня получает от жениха дорогой подарок, и мысль о браке по расчету вновь поражает и отвращает ее. Она долго плачет, вслед за чем «сон сердца» превращается в сон действительный:

И помню, сон приснился мне превздорный.
Уселась будто **при лучах луны**
Я дома в маленькой своей уборной.
И всё там — как бывало; у стены
Лишь **зеркало** огромной вышины

⁵ Например, В. Э. Вацуру так характеризует элегический пейзаж: «В элегии доминирует пейзаж осенний и вечерний» [Вацуру 1985: 81]; «элегический вечерний пейзаж почти всегда включает упоминание заходящего солнца» [Вацуру 1994: 56].

Чужое мне, и вижу, как картину,
 Я в нем и сад, и рощу, и осину,
 Стоящую перед моим окном;
 И, где куртин вдали чернеют тени,
 Является из-за куста сирени
 Вдруг человек, окутанный плащом... (331)

Сумма мотивов: сон, ночь, лунное освещение, героиня, сидящая в одиночестве у зеркала и видящая в нем суженого, поначалу неузнаваемого — все это недвусмысленно указывает на сюжет «Светланы» (1812–1813). Балладный сюжет оказывается комически сниженным: жених не романтический мертвец, везущий героиню к страшному гробу, а прозаический Андрей Ильич, сидящий под окном в кустах в неуместном облачении загадочного испанца с мечом под мышкой, и вся его угроза — швырнуть гитару в лоб незадачливой сновидицы. Заметим, однако, как этот эпизод в «Рассказе Надины» соотносится с другим, более ранним. Впервые оказавшись за границей, героиня признается:

И я жила как будто в дивном сне,
 И как во сне сдавалось мне порой,
 Что, может, это всё не в самом деле,
 Что дома я проснусь в своей постеле
 И рощицу увижу под горой (318).

Действительность представляется Надине сном, а домашний пейзаж — единственной реальностью. Однако когда она оказывается дома и вновь видит «рощицу под горой», это оказывается описанием сна: «...и сад, и рощу, и осину» героиня видит в том самом приснившемся зеркале.

Вообще «сон сердца», «сон наяву» и сон действительный принципиально не разграничиваются не только в «Рассказе Надины», но и в «Рассказе Лизы». Это объяснимо: «мечта» и «сон» в поэтическом словоупотреблении романтиков, которых постоянно учитывает Каролина Павлова, часто использовались как синонимы; в ряде европейских языков эти два значения принадлежат одному слову (*le rêve, der Traum, a dream, il sogno*). В рассказах обеих героинь мечта и сон постоянно оборачиваются друг другом так, как ночь оборачивается днем. В приведенных отрывках сопряжены мотивы мечты-сна, смены дня и ночи и юности:

«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
Как ночью, спрятавшись под одеяло, Чудесные события вымышляла	...Эти все мучения — без власти Надо мной бывали иногда;

<p>Средь полутьмы, при лампочке икон; И сказку, спутанную сном, с начала Трудясь вести, сердилась я, бывало, На молодой неотразимый сон. И поутру, на лбу свивая локон, Пред зеркалом задумчиво стоя, Уж в тайный бред вновь погружалась я (315).</p>	<p>Как меня под сень своей эгиды Чудный сон брал часто день и ночь, Как всю грусть, все горькие обиды Юности превозмогала мочь!.. (327)</p>
---	---

Итак, мечтания героинь обнаруживают существенные сходства в самом своем характере: развиваются в недостижимой «пустыне», уподобляются сну и цветению, фоном им служат занятия героинь и окружающий пейзаж. Наконец, мечты приобретают направление, «вид телесный», с появлением в судьбах обеих героинь фигуры (возможного) возлюбленного.

Когда возникает перспектива брака, в поле зрения героини оказываются две мужские фигуры, которые мы предлагаем назвать «желанным женихом» и «нежеланным женихом».

Разделение этих ролей может реализовано по-разному: так, в «Рассказе Надины» роковой и загадочный суженый из мечтаний героини в действительности оборачивается прозаически-сниженным стареющим помещиком: «Сидел там гость какой-то, мне чужой, //Толстяк сутулый, лысый и рябой» (316). (Примечательно, как неприглядные характеристики жениха стоят в рифменной позиции со словом «чужой», усиливая отторжение героини.) Оба амплуа, таким образом, в разное время принадлежат одному герою. Когда же Андрей Ильич из «желанного» жениха оборачивается «нежеланным», его первоначальная роль отводится новому герою – случайно встреченному вору, эпизодическое появление которого будет описано ниже. На руку и сердце героини должно быть два претендента: желанный и нежеланный, достойный и недостойный. Формально сохраняя этот принцип организации сюжета, Павлова, тем не менее, не делает его настоящей основой конфликта. В «Рассказе Лизы» фигуры «желанного» и «нежеланного» женихов представлены двумя разными героями; однако «нежеланный жених» – майор Шенков – представлен лишь упоминаниями и не вводится в действие, а «желанный» Алексей, как мы отмечали выше, так же, как поначалу Андрей Ильич, овеян иллюзиями очарованной героини. Традиционный сюжет о соперничестве женихов в любовном треугольнике оказывается не реализован, а лишь условно намечен.

«Желанные женихи» в обоих случаях созданы или преобразены воображением героинь. Поведенческие модели, предписанные Андрею Ильичу и Алексею в мечтах Надины и Лизы, диаметрально противоположны:

«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
Его душа таила незабвенный, Тяжелый, может, и безвестный грех. <...> Сверкал средь грез душевного угара Двух мрачных глаз взор грозный, но родной. <...> Мой инок, мой преступник, мой герой... (315–316)	Словно от него я оборону Ожидала, словно знала я, Что он мне, по высшему закону, Праведный быть должен судия (331).

В уже упоминавшейся нами работе Н. В. Васильевой весьма подробно описана генеалогия отшельника и «романтического преступника», каковым до поры представляется Надине Андрей Ильич. Помимо названных в поэме байроновских Манфреда и Лары, исследовательница указывает на поэму Козлова «Чернец» (1824) как на основной источник образа; среди других возможных ориентиров Павловой названы повесть Марьи Жуковой «Инок» (1837), развивающая мотив искупаемого преступления, и собственное стихотворение Павловой «Монах» (1840) о затворнике, бросившем «свет обмана» и хранящем молчание о своем таинственном прошлом («Для бывшего / Нет ни слова, / Нет ни вздоха у тебя»).

Связь «затворника» Надины с «чернецом» Козлова представляется нам наиболее важной в этом ряду. Портреты героев обнаруживают многочисленные схождения; зависимость образа, созданного Павловой, от прецедентного для русской литературы образа «инока» едва ли подлежит сомнению:

«Чернец»	«Рассказ Надины»
Утраты, страсти и печали Свой знак ужасный начертали На пасмурном его челе; Гроза в сердечной глубине, Судьба его покрыта тьмою... <...> Дичился всех, от всех скрывался. <...> Но в глубине души унылой Ужасное заметно было. <...> Бывало, он, во тьме ночей ,	...Идет о нем молва Престранная, что, мрачный и суровый , Он по ночам гуляет, как сова ... <...> Кто ж мог он быть, затворник тот надменный, Тот недруг дня , в глуши уединённой Так глубоко сокрывшийся от всех? Его душа таила незабвенный, Тяжёлый , может, и безвестный грех. <...>

Покоя в келье не находит, И в длинной мантии своей Между могил, как призрак, бродит... [Козлов: 315]	Сверкал средь грез душевного угара Двух мрачных глаз взор грозный , но родной (314–316).
---	---

Тем не менее, заметим, что в качестве источников своего романтического «затворника» сама Павлова называет только поэмы Байрона; связь с Козловым должна быть угадана внимательным читателем. Чуть позже мы еще вернемся к такому решению.

Алексей воображается иным, но его образ защитника, назначенного высшей волей, тоже не лишен литературный коннотаций. Так Татьяна назначала Онегина «хранителем», «посланным богом»: указывая в письме на свое одиночество («...я здесь одна, / никто меня не понимает...») — для Лизы эта характеристика еще более справедлива), она умоляет его «защиты» [Пушкин: 69–70]. Онегину, впрочем, в этом письме предлагалась и иная поведенческая модель — «коварного искусителя»; но в поэме Павловой за «преступность» отвечает воображенный «инок» Надины, скрывающий «безвестный грех» — и ее же «дрезденский вор».

Появление вора следует в поэме за описанными выше «мечтами» Надины — элегической медитацией и «балладным» сном. Апелляция сразу к двум романтическим жанрам подготавливает появление героя, который должен был прочитан как романтический разбойник, «родственник» Сбогара и Роб Роя (как, впрочем, и шиллеровского Карла Моора, о котором напоминает само место действия). Надина вновь видит в нем «желанного жениха»:

Гляжу — в окно прыгнул ко мне мужчина.
 Вскочила я, всмотрелась: точно, да,
 Мужчина стройный, **молодой, прекрасный**,
 Высокий стан, **взор дерзостный и страстный**...
 <...> ...Что это? — **обман**?
 Сон? иль давно ожидаемый **роман**? (322)

Двусмысленность слова «роман», стоящего в рифменной позиции с «обманом», должна подсказать читателю, что надежды Надины⁶ вновь не оправдаются. Портрет «дрезденского» вора обнаруживает переключки с первоначальным образом Андрея Ильича: тому приписывался «взор грозный, но родной», молодому грабителю — «взор дерзостный и страстный». Кроме того, Павлова здесь снова якобы прямо называет

⁶ Обратим внимание на имя.

источники образа — это заглавные герои романов Шарля Нодье и Вальтера Скотта: «Так и глядел он сказочным героем! // Приятно встретиться хоть раз в свой век // С каким-нибудь Сбогаром или Роб-Роем» (323). Тем не менее, нам кажется, что, как и в случае с обращением к Козлову, «спрятанному» за Байроном, здесь за названием знаменитых европейских «разбойников» скрыто косвенное указание на еще одного, русскоязычного – пушкинского. В «Дубровском» мы обнаружим ту же коллизию, что и в «Рассказе Надины»: девушка, принужденная выйти замуж за богатого старика, накануне свадьбы ожидает спасения от красивого молодого разбойника.

«Дрезденский вор» Павловой, однако, оказывается немногим лучше «инока», толкующего об урожае гречихи. «Не трать лишнего слов», он отстраняет зашедшую в страстном монологе героиню, хватая бриллиантовое ожерелье и выходит через окно — словом, оказывается, по выражению Надины, «разбойником без чувства и без такта» (324). В этом комическом эпизоде прекрасной и чувствительной героине несостоявшийся романтический герой предпочитает богатство; то же происходит и в пронзительно-трагической развязке «Рассказа Лизы»: Алексей отвергает влюбленную девушку из-за недостаточного приданого и впоследствии женится на богатой невесте в Одессе. Сюзан Фуссо остроумно комментирует эту параллель: «Thus the first two narratives in *The Quadrille* bring two Romantic stereotypes into the gritty sphere of economic realism: Karl Moor becomes a common burglar, and Poor Liza becomes Not-Rich-Enough Liza» [Fusso: 121].

Столкновение с женихом «нежеланным» — реальным Андреем Ильичом в случае Надины или вдруг появившимся майором Шенковым, на браке с которым настаивает тетка Лизы, сопровождается слезами; но разочарование в «желанном» переживается обеими героинями значительно тяжелее. Утрата иллюзий описана в обоих случаях описана как смерть: Надина оплакивает созданного мечтой «инока», Лиза переживает разуверение в благородстве Алексея как собственную смерть:

«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
Я вышла вон, в пустынный сад скорей Ушла, и, средь желтеющих аллей, Заплакала я горестно и тихо, Как об умершем, о мечте моей (316).	Молча вышла я, ушла к себе И заплакала тогда на воле О своей суровой, горькой доле, О своей безжалостной судьбе (331).
	Я в душе свершила панихиду По себе... (337)

Реальное предложение замужества, которое героиням предстоит принять или отвергнуть, в обоих рассказах делают «нежеланные» женихи — многострадальный «толстяк сутулый» Андрей Ильич и майор Шенков, который плох уже тем, что сердце героини занято Алексеем. На решение каждой из героинь так или иначе влияет положение бедной невесты. Обе они испытывают давление со стороны старших родственниц (матери или тетки-опекунши; отца или замещающей его фигуры нет в обеих новеллах), настаивающих на выгодном замужестве:

«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
<p><...> Тут мне стала Мать говорить всё, что сама я знала: Что жениха такого мне вовек Не встретить; что он добрый человек; Что не найду ж я мужа-идеала; Что мне грешно нейти за богача; Что жить нельзя одними лишь мечтами; Что всякая обеими руками Сейчас взяла б Андрея Ильича (316).</p>	<p>«Не хочешь? вот-те на! Так тебе какого ж надо хвата? Ты не слишком для него ль знатна, Мать моя? иль чересчур богата? Жить ей не угодно госпожой!.. (330) <...> А притом — затеи хоть куда! Будто жизнь себе она свободна Избирать...» (331)</p>

И мать Надины, и тетка Лизы сходятся в том, что подобное предложение — удача, от которой неприлично или «грешно» отказываться; обе корят девушек за «мечты» и «затеи».

В финале новелл для героинь решаются сразу два вопроса: о материальном состоянии и об ожидаемом замужестве. Здесь сюжеты, до этого во многом сходящиеся, расходятся и обретают противоположные развязки: Надина сохраняет свое положение бедной невесты: похищенный подарок жениха еще более усугубляет это положение, делая ее не просто бедной невестой, но должницей. Лиза, напротив, получает наследство и приобретает значительное приданое. Читатель имеет все основания рассчитывать, что при таких обстоятельствах участь Надины должна быть несчастливой, Лиза же должна обрести счастье с возлюбленным. Выходит наоборот: рассчитанный брак Надины оказывается удачным; спустя годы героиня вполне довольна своим положением. Лиза же, напротив, переживает потерю: Алексей считает ее состояние недостаточным для себя и отвергает ее. Боль пережитого разрыва едва ли ослабевает со временем: слушательницы в гостиной графини угадывают в рассказе Лизы «души подавленные стоны» (337).

Схематизируя сюжеты обеих новелл, можно представить сюжетные слагаемые в таблице:

Сюжетные компоненты	«Рассказ Надины»	«Рассказ Лизы»
Детство в деревне	+	+
Бедность	+	+
Мечты и мечтательность	+	+
Желанный жених, с которым связаны мечты героини	«Воображенный» сосед / «романтический» грабитель	Алексей
Нежеланный жених	Андрей Ильич	Майор Шенков
Влияние авторитарной женской фигуры (матери/тетки)	+	+
Положение бедной невесты	Усугубляется	Разрешается
Предложение нежеланного жениха	Согласие	Отказ
Заключение брака	Да	Нет
Развязка	Счастливая	Трагическая

Мы видим, что сюжеты рассказов строго параллельны до самого финала, где первоначально одинаковые положения, в которые оказываются героини, решаются противоположным образом.

Еще заметнее то, как разительно несходен пафос двух рассказов: комический в случае «Рассказа Надины» и трагический в «Рассказе Лизы». Дело, конечно, не только в развязках, но и в самом тоне повествования. Кроме того, комизм «Рассказа Надины» часто заключается в нарушении читательских ожиданий, предварительно заданных упоминанием того или иного претекста (как в случае с Байроном, Нодье и Вальтером Скоттом) или неявной цитатой. Например, неявным цитированием «Евгения Онегина»

можно считать отмеченное Н. В. Васильевой построение образа Надины как «анти-Татьяны»: не читает романов, но занимается шитьем (хотя и с тем же, что у Татьяны, результатом); едет в Москву, но не в поисках жениха, а уже с женихом, и к тому же, в отличие от Татьяны, радостно переживает переезд (см. об этом [Васильева: 6–8]). Напоминает Павлова и о «Барышне-крестьянке», где героиня так же, как Надина, сначала узнает о будущем женихе по слухам; только жених Надины вовсе не оказывается красавцем, как пушкинский Алексей. Не оказывается он ни «чернецом», ни страшным мертвецом из «Светланы». Так или иначе, любой источник, о котором напоминает Павлова в «Рассказе Надины», оказывается «перевернут», и актуализированная в читательском сознании коллизия решается противоположно оригиналу.

Иначе обстоит дело с «чужим словом» в «Рассказе Лизы». Само имя героини вызывает две неизбежные ассоциации — с героинями «Бедной Лизы» и «Пиковой дамы», и обе эти ассоциации не «обманывают» читателя, а, напротив, подсказывают развязку. Помимо того, что павловская Лиза, как и героиня Карамзина, «бедная» в обоих значениях слова, она еще и отвергнута возлюбленным по той же причине: в расчете на более выгодный брак. Эраст из-за карточных долгов был вынужден жениться на богатой вдове; Алексей в дальнейшем тоже женится на более богатой, чем Лиза, невесте. Однако Алексей с самого начала едва ли испытывал чувства к Лизе; герой обманом завоевал доверие молодой воспитанницы, имея целью состояние ее опекуниши — и так у Павловой реализован сюжет «Пиковой дамы».

Н. В. Васильева справедливо отмечает в финале «Рассказа Лизы», написанного пятистопным хореем, переключки со стихотворением Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841) [Васильева: 11]:

«Рассказ Лизы»	«Выхожу один я на дорогу...»
И теперь от этой дивной дали Не могу я взгляда своего Оторвать, хоть все волненья пали Хоть не жду оттуда ничего... (327)	Уж не жду от жизни ничего я...
Мир сиял под бездной голубой... (335)	Спит земля в сиянье голубом.
...Пошли мы оба Медленно в аллее... мне она Показалась дорогой гроба (335).	Но не тем холодным сном могилы...
И пошла и я своей дорогой... (336)	Выхожу один я на дорогу... [Лермонтов: 205]

Мы видим, что сближения с лермонтовским текстом в основном фиксируются в сцене последнего объяснения Лизы и Алексея. Разработка мотивов смерти и дороги, однако, не ограничивается этим эпизодом. На символическую «смерть» Лизы указывает и отмеченная выше ее собственная «панихида по себе», совершенная при прощании с умершей теткой, и сравнение Лизы с Дездемоной в начале рассказа. Мотив бесконечной дороги и бескрайнего пространства степи также развивается на протяжении всего рассказа.

Реминисценции в «Рассказе Лизы», таким образом, «работают» принципиально иначе, чем в «Рассказе Надины» – по принципу аналогии, а не антитезы.

Наконец, комическая и трагическая реализация общего сюжета в этой паре рассказом поддерживается стихотворным размером, выбранным для каждого из них. Мы уже заметили, что поэма начинается и заканчивается «принадлежащим» Пушкину и пушкинской эпохе вообще⁷ «мочным» четырехстопным ямбом с чередованием мужских и женских окончаний. В «Рассказе Надины», однако, этот размер сменяется другим, также отчетливо «пушкинским»: пятистопным ямбом с вольной рифмовкой. Показательно решение написать размером «Домика в Коломне» именно «Рассказ Надины», где на фоне сельского колорита разворачивается комический сюжет, а комизм этого рассказа во многом создается за счет снижения «высоких» литературных образцов подобно тому, как в пушкинском тексте снижается «высокая» форма октавы, характерная для героического эпоса. Следующий за ним «Рассказ Лизы», посвященный несчастной любви и насыщенный лермонтовскими аллюзиями, написан пятистопным хореем, описание семантического ореола которого – филологическая «классика» [Гаспаров: 331–370].

Следующая пара новелл, о которой пойдет речь, также явит читателю общий сюжет в комическом и трагическом изводах. Однако приемы создания комического и трагического будут меняться соответственно тому, как изменятся принципы работы Павловой с «чужим словом» и романтической традицией в целом.

⁷ См. по этому поводу: [Гаспаров: 7–8].

Глава 2. «Рассказ Ольги» и «Рассказ графини»: «Она явилась на бале...»

Как мы показали в предыдущей главе, истории первых двух героинь «Кадрили» сводятся к общему сюжету: мечтательная провинциальная барышня ожидает жениха-спасителя в безлюдной «пустыне» русской деревни и переживает разочарование в этой своей мечте. Общую сюжетную схему можно обнаружить и во второй паре новелл – в «Рассказе Ольги» и «Рассказе графини» – но схема будет иного рода.

Рассказчицы этих историй выросли не в деревне, а в городе. Хотя детство Ольги прошло в «клетке института» (339), «клетка» эта, тем не менее, не сходна с деревенской «пустыней»: важно, что героиня была окружена подругами; в их обществе сформировались представления Ольги о светских событиях:

...Мы, живши взаперти,
Как часто речь вели об этом в дортуаре;
И как мы трепетно, защелкнув тихо дверь,
Шептали, вопреки надзору классной дамы,
О блеске этой всей чудесной панорамы,
В которую вступить сбиралась я теперь! (339)

Графиня Полина, напротив, в свете давно освоилась. Она рассказывает о своих девичьих годах так: «...дом наш был довольно весел, // И с теткой ездила я в свет» (353). Ее опыт еще меньше напоминает взросление провинциалок Надины и Лизы. Дело тут, конечно, не только в имущественном положении (хотя и оно существенно: Полина окружена поклонниками и имеет успех в свете не в последнюю очередь потому, что является богатой невестой), но и в социализации. В историях обеих «городских» героинь важную роль сыграют социальные нормы, явно или скрыто предписанные женщинам, и женское общество, частью которого являются или стремятся стать героини.

Основное действие в обоих рассказах разворачивается на балу, а время действия приходится на Святки. В «Рассказе графини» на это есть прямое указание. Полина вспоминает: «Мой дядя, старый князь Арсений // <...> Вздумал, дочери в угоду, // Дать праздник к новому <...> году»⁸ (354); этот новогодний бал и оказывается роковым для Полины. События, описанные в «Рассказе Ольги», происходят во время первого бала героини – логично предположить, что он пришелся на начало зимнего бального сезона, открывавшегося после Рождества. Таким образом, вторая пара рассказов в «Кадрили»

⁸ Заметим в начале «Рассказа графини» прямую отсылку к первому стиху «Евгения Онегина».

перекликается с рамочным повествованием, в котором четыре героини «январской волшебной ночью» собираются на маскарад – святочное развлечение. Кроме того, помещение героев в обстановку бала во второй половине поэмы позволяет Павловой ввести в сюжет мотивы музыки и танца, что дополнительно раскрывает смысловой потенциал заглавия поэмы.

В «Рассказе графини» балу предшествует катание на тройках: так герои добираются до поместья, где состоится новогодний праздник. Здесь обнаруживается параллель с одним из самых узнаваемых святочных текстов русской литературы. Описание санной езды в «Кадрили» отчетливо ассоциируется с той частью баллады «Светлана», в которой мертвый жених везет заглавную героиню ко гробу.

Легко заметить сходство безлюдных зимних пейзажей: ночь, бескрайнее заснеженное пространство, блеск снега, лунный свет, стремительно несущиеся сани:

«Кадриль» («Рассказ графини»)	«Светлана»
<p>Саней расположился ряд, И понеслись мы попарно. Луна сияла лучезарно На белый беспредельный снег, На дальней роши сон глубокой; Как призрак, средь степи широкой Скользил коней неслышный бег. <...> Блестел на соснах белый иней, Переменяясь с темной мглой; Шумел в них ветр; мы мчались мимо, Вперед, вперед, во весь опор. <...> И я, в надежде удалой, Неслася по полю стрелой (354–355).</p>	<p>У ворот их санки ждут; С нетерпенья кони рвут Повода шелковы. Сели... кони с места враз: Пышут дым ноздрями; От копыт их поднялась Вьюга над санями. Скачут... пусто все вокруг, Степь в очах Светланы: На луне туманный круг; Чуть блестят поляны. <...> Кони мчатся по буграм; Топчут снег глубокий... [Жуковский 2008: 34]</p>

Героиню сопровождает мрачный и молчаливый спутник, бледный в лунном свете. Молчание здесь – ключевая деталь, несколько раз подчеркнутая в обоих фрагментах и создающая тревожное напряжение:

«Кадриль» («Рассказ графини»)	«Светлана»
<p>...В тот вечер он, В раздумье молча погружен, Глядел сердитыми глазами</p>	<p>Сердце вещее дрожит; Робко дева говорит: «Что ты смолкнул, милый?»</p>

<p>В пустую даль степи ночной. Вполне освещены луной, Его черты виднелись... (354) <...> Он, неприветлив, недвижим, Сидел и не давал ответа Словам задорливым моим. Мне было весело не в меру... (355)</p>	<p>Ни полслова ей в ответ: Он глядит на лунный свет, Бледен и унылый. <...> Пуще девица дрожит; Кони мимо; друг молчит, Бледен и унылый... [Жуковский 2008: 35]</p>
---	--

Заметим, однако, разительное отличие между этими фрагментами. Светлану во время стремительной езды в санях одолевает недоброе предчувствие («сердце вещее дрожит», «робко говорит», «девица дрожит», «ворон каркает: *печаль!*»). Напротив, Полина в ту минуту еще говорит беззаботно, «задорливо» («в надежде удалой неслася по полю», «было весело не в меру» (355)). Однако уточнение графини «весело **не в меру**», в котором ясно слышится горький упрек себе прошлой от себя будущей, намекает читателю на грядущую смерть Вадима. О том же говорит и сходство Вадима с безмолвным балладным мертвецом, и – косвенно – нетривиальное сравнение бега саней с призраком. Все это, однако, знаки, внятные пока только читателю; Полину же дурное предчувствие посетит позже. Пока она спешит на бал.

Бал и в «Рассказе Ольги», и в «Рассказе графини» – важное событие для героинь. Ему предшествует предсказуемо тщательная подготовка наряда:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
<p>...Я готовилась увидеть диво див. Весь дом: мать, тетушка, служанка, экономка Теснились вокруг меня, судя наперерыв О том, не широка ль на рукавах бахромка? К лицу ль мне локоны? не мало ль вынут лиф? (339)</p>	<p>Бал этот занимал меня Чрезмерно; отдыха два дня Своей я не давала Дуне, Приготовляя мой наряд (354).</p>

В этих эпизодах подчеркнуто различие в опыте героинь. Полина «приготовляет наряд», заранее зная, какое впечатление произведет. С первых выездов в свет окруженная поклонниками («Вокруг меня, мне угождая, / Поклонников вертелась стая»), она вполне «приобрела науку» выверять «каждый взгляд и каждый жест» (353), обращая их в «награду иль муку» для воздыхателей. Ольга же, окруженная множеством помощниц, сознает, что неверный «выбор пояса, мантильи иль наколки» может оказаться для нее «бедствием, позором и грехом» (339), но в этой сцене остается беспомощной:

В тот первый выезд в свет, который я сначала
Взялася рассказать, никто во всем дому
Не мог полезен быть незнанью моему (341).

В той же тревоге Ольга появляется на балу. Павлова довольно подробно развивает здесь тему ее отчужденности от других женщин в свете:

Глядела я, дивясь, как эти дамы все,
Небрежно тешась, неслись в своей красе. <...> (341–342);
Лишь я сидела тут, **безвестна и одна**,
Перед утехами их области заветной,
Им **не сообщница**, и полосой паркетной,
Как будто **пропастью**, от них **отделена** (342).

Наряд в «Рассказе Ольги» – знак принадлежности к «заветной области» женского общества. В начале бала героиня ощущает себя изолированной от него и так говорит о своем платье: «Что значит мой наряд, простой и безыскусный, / Среди этих царственных, блистательных одежд?». В «неуместном» наряде ей сделалось <...> двигаться неловко» и «совестно сидеть» рядом с другими дамами, страшно приблизиться к ним (342).

Перелом в этой ситуации наступает, когда Ольга обретает своего первого поклонника. Принимая его ухаживания, она уже «поступью иною» проносится с ним в танце мимо других дам, «им не завидуя и не бояся их» (346), – почти так же уверенно, как танцует с гвардейцем Полина: «среди **модного народа** <...> **первою четой**» (360). Перемена Ольгиного отношения к другим женщинам сопровождается изменением ее взгляда на саму себя:

Я будто стала **вмиг со всеми наравне**;
Мне показалось, что, как на Сандрильоне,
Нарядно сделалось вдруг **платьице на мне** (345).

Волшебное преображение наивной Ольги здесь прямо сравнивается с историей Золушки, намекая на то, что совсем скоро чудеса закончатся, и пылко влюбленный «принц» окажется вовсе не сказочным героем. Однако сейчас заметим, что именно наряд становится видимым знаком равенства Ольги с остальными женщинами: обратим внимание на рифменную пару «со всеми наравне» – «платьице на мне». Отметим также, что в рамочном повествовании в образе повзрослевшей Ольги, «пересозданной <...> строгим светом» (340), подчеркнута безукоризненная красота ее костюма: «...Зеркала кристалл / Ее изящного наряда / Всё совершенство отражал» (338).

«Пересоздание» Ольги обнаруживает также переключки с первыми выездами в свет Татьяны Лариной. Встреча Ольгиной матери со знакомой стареющей княжной на балу –

несомненная параллель ко встрече старшей Лариной с ее московской кузиной Алиной (в «Рассказе Ольги»: «Они, пятнадцать лет не встретивши друг друга // Усердно занялись своею стариной» (341); ср. в онегинском эпизоде : «Старушки с плачем обнялись / И восклицанья полились» [Пушкин: 148]); см. также об этой параллели [Васильева: 14]. Важен и мотив страха неопытной героини перед завсегдаемыми салонами, и множество почти дословных повторений при описании бала в «Кадрили» (впрочем, вполне традиционном):

«Рассказ Ольги» («Кадриль»)	«Евгений Онегин»
И помню, сколько я проплакала ночей, Как я, едва дыша и в страхе вечно новом , Шла мимо чопорных салонных палачей , Готовых каждого зарезать острым словом! (340)	Московских франтов и цирцей Привлечь насмешливые взгляды!.. О страх! [Пушкин: 142]
Какие были тут уборы, что за платья! <...> Куда ни обернись – всё прелесть, кружева, Брильянты; у меня кружилась голова . <...> Всё продолжался вальс; всё наполнялась зала Гостями новыми; и африканский жар В ней уже царствовал . Я взором провожала В раздумий своем круженье быстрых пар (341–342).	Ее привозят и в Собрание. Там теснота, волнение, жар , Музыки грохот, свеч блистанье, Мельканье, вихорь быстрых пар , Красавиц легкие уборы , <...> Невест обширный полукруг, Всё чувства поражает вдруг [Пушкин: 152].

В рамочном повествовании, как мы уже говорили, описана Ольга, прошедшая до конца процесс «пересоздания» и демонстрирующая «изящного наряда <...> совершенство» (338) (ср. о Пушкинской Татьяне: «никто бы в ней найти не мог того, что <...> зовется vulgar» [Пушкин: 161]). Однако и в самом своем рассказе героиня, сообщая о прошлом, вспоминает о себе теперешней. Этот портрет новой Ольги, вызывающей всеобщее одобрение, также напоминает портрет Татьяны – но уже в восьмой главе романа:

«Рассказ Ольги» («Кадриль»)	«Евгений Онегин»
Зато являюсь спокойно я на бал, Вдоль строя зрителей иду теперь без страха, Встречаю среди толпы лишь шепоты похвал... (340)	К ней дамы подвигались ближе; Старушки улыбались ей; Мужчины кланялись ниже, Ловили взор ее очей... [Пушкин: 161]

В отличие от Ольги, Полина скорее напоминает не Татьяну, а Нину из «Бала» Баратынского (1828). Разумеется, сходство героинь неполно – хотя бы потому, что Нина – замужняя дама, а Полина – девица; однако нам кажется существенным, что Полина наделена присущей Нине агентностью. Героиня Баратынского сама выбирает своих

воздыхателей, которыми (до встречи с Арсением) слишком легко очаровывалась и в которых скоро обманывалась:

На грудь роскошную она
Звала счастливица молодого;
Он **пересоздан** был на миг
Ее живым **воображеньем** <...>
И гасла вдруг мечта ее:
Она вдалась в обман досадный,
Ее **прельститель ей смешон**... [Баратынский: 45]

С той же самостоятельностью Полина начинает свое романтическое приключение с гвардейским офицером, о котором пойдет речь ниже.

Преображение, которое случилось с Ольгой и после которого она почувствовала себя «сообщницей» красавиц на балу – это своеобразная «инициация» героини. Признание в любви, полученное Ольгой, окончательно закрепляет ее вступление в «женские права»:

Уж я **проснувшимся инстинктом** понимала,
Что в женские свои **вступала я права**,
Что, в бедном фартучке и в царственной порфире,
Едва ль не для того мы существуем в мире,
Чтоб услышать хоть раз **подобные слова**... (345)

Обратим внимание на то, что похожая формулировка использована в описании «победы» Полины, сумевшей увлечь гвардейского офицера и вызвать ревность Вадима: «**В душе инстинкт проснулся лютой**, / Сначала, может, **скрытый в ней**...» (359). Инстинкт, пробуждающийся в минуту успеха, закрепляет «победу» героинь в рискованном любовном «сражении».

Существенная параллель между «Рассказом Ольги» и «Рассказом Надины» – своеобразная «воинская статья» героинь. В рамочном повествовании между монологами Ольги и Полины четыре героини рассуждают о неизбежном разочаровании в любви и возможности отречься от нее. Эту тему вводит Надина:

Затем-то и нужна для нас
Вся твердость прочного закала;
Затем-то мы, решаась удало
На роль опасную свою,
Должны, как рыцари в бою,
Не поднимать с лица забрала,
Не дать из рук упасть копью, <...>

Не охмелеть от мадригала
 И, жизнь поняв уже с начала,
 В ней зачеркнуть любви статью (350).

В этом отрывке речь идет не только о превратностях любви, но и о двух вариантах инициации, мужском и женском: первому боевому опыту «рыцаря» соответствует первый романтический опыт девушки. В рассказах Ольги и Полины бал представляется полем битвы, флирт – сражением, а согласие прийти на тайное свидание – подвигом и воинским долгом. Так, например, обе героини появляются на балу:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
Я свыклася потом, увидев балов с двести, С таким событием, – но грозен был, даю Вам слово, этот час, и вызвала при вести, Что подан экипаж, всю храбрость я свою: Как рекрут, в первый раз я шла на поле чести И переведаться надеялась в бою (339).	Я в том же упоеньи гордом Явилася на этот бал, В каком на роковую драму Шел к пирамидам иль к Ваграму Бессмертный маленький капрал (360).

Военная метафорика в этих параллельных эпизодах дополняется подчеркиванием уже упомянутого различия между героинями: Ольга, еще не прошедшая «боевое крещение» первым балом и первым романтическим переживанием, должна призвать «всю храбрость», собираясь в свет. Героиня даже молится по дороге на бал: «Я быстро в зеркало еще взглянула раз / И вслед за матерью пошла, перекрестясь» (341); «...Во всю дорогу / Молилася в тиши я пресерьезно богу, / Желая между тем доехать поскорей» (341).

В противоположность Ольге, Полина – опытный «полководец» в любовных сражениях; она появляется на балу отнюдь не в страхе, но в «упоеньи гордом» (360), уверенная в своем успехе. Само сравнение девушки с Наполеоном, конечно, комично; заметим, однако, и Ваграмская битва, и битва у пирамид – победоносные сражения для французской армии. Само слово «победа» с отчетливой военной семантикой неоднократно встречается в монологе Полины:

Готовилась на бале том
 Гвардейскому я офицеру
 Поставить голову вверх дном.
Хотелось этой мне победы! (355)
 <...>
 И, новой **хвастая победой,**

Живее занялась беседой... (362)

<...>

Сама теперь уже была ли,

Победой опьянев сперва,

Я вновь душой почти трезва? (367)

Флирт Полины с гвардейским офицером – это сражение равных по силе противников. Они состязаются на балу в «кокетстве обоюдном» (360), причем каждый из них сознает, что противник воспринимает происходящее как игру. Однако вовлеченность обоих партнеров в «сражение» возрастает, и вместе с тем меняется его название: от легкого остроумного «фехтования» к храброй «стычке», а от нее – к ожесточенному «бою»:

И завели мы разговор,

Стараяся увлечь друг друга

Тем **состязаньем хитрых фраз**,

Тем **фехтованием словесным**... (361)

Я **стычку** продолжала **храбро**... (362)

И продолжала, тешась мщеньем,

Я до конца, с безумным рвением,

Разгорячившись, как в бою... (364)

Разгоряченный «бой» обаятельных противников заканчивается тем, что «обоюдное кокетство» на короткое время перестает быть игрой:

Дошла с своим я кавалером

До точки, где, **забыв игру**,

Вдруг представляешься, в жару,

Таким усердным лицемером,

Что **начинаешь верить сам**

Своим придуманным словам (362).

Наступает переломный момент «сражения»: гвардеец уговаривает Полину прийти на тайное свидание. В этом фрагменте сосредоточена лексика, описывающая уже даже не победу в сражении, а воинский подвиг: «И шаг мне этот сумасбродный / Предстал как **подвиг благородный**, / Как **жертва смелая и долг**» (364). Героический пафос формулировок свидетельствует о том, что свою символическую «победу» Полина в этот момент воспринимает всерьез.

Заметим при этом, что история Полины отличается от трех предыдущих, героини

которых всерьез рассчитывали на замужество. Полина увлекается своим кавалером в основном потому, что им восхищаются другие женщины (ср. «Хотелось этой мне победы! / Он **женщин занимал беседы!**»; «Он приключение имел / С одной **римской герцогиней**» (355)). Завладев вниманием гвардейца, Полина сознательно вызывает не только ревность Вадима, но и зависть дам на балу: «Предмет приманки не одной / И не одной мечты напрасной / Был **явно занят только мной**» (360). Этот эпизод находит параллель в «Рассказе Ольги». После того, как героиня принимает предложение руки и сердца от влюбленного незнакомца, она в первую очередь думает о том, как на скорую помолвку отреагируют ее родственницы и подруги:

...Как удивится мать,
И тетушка, и все! **Что скажут** в институте?
Как будут с завистью об этом толковать!
Так вдруг! На первых днях – всего теперь двадцатый,
Что выезжаю в свет, – уж и жених мне есть!
Как Софью Вельскую **рассердит эта весть!** (346)

Одобрение и зависть женщин в свете означают для Ольги и Полины не только включенность в их сообщество, но и успех в нем; успех этот значит для героинь не меньше, а может быть и больше, чем романтические «победы». Это существенно отличает их истории от рассказов Надины и Лизы: для них, как мы уже писали выше, замужество – залог спасения от бедности и долг перед семьей. В рамочном повествовании перед началом рассказа Надины Лиза справедливо замечает Полине: «Вам и не грезилось во сне, / Что часто дочь – у нас уплата / Долгов отца, издержек брата» (313). Действительно, по сравнению с Надиной и Лизой Полина и даже Ольга находятся в привилегированном положении, но даже они в любви ищут не только любви. Нам кажется важным, что все четыре рассказчицы поэмы «Кадриль» говорят между собой и – косвенно – с читателем не только о своей юности и надеждах на первую любовь, но и об экономических и социальных условиях, в которых они живут и которые в той или иной степени влияют на их жизненный выбор.

На балах в «Рассказе Ольги» и «Рассказе графини» происходят симметричные события. Каждая из героинь встречает галантного поклонника, которым постепенно увлекается все больше и больше. Объяснение в чувствах – пиковая точка в развитии стремительной короткой влюбленности, которая почти сразу заканчивается для обеих героинь разочарованием в избраннике. Кроме того, каждая из девушек встречает на балу таинственного незнакомца, который вызывает у нее необъяснимую тревогу.

Впоследствии героини обнаруживают, что дурное предчувствие не было напрасным: с каждым из незнакомцев оказывается сопряжена угроза, разрушающая счастье Ольги и Полины.

Оба кавалера подчеркнута красивы:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
<p>Был сходен с английской картинкой из кипсека Он и осанкою, и пасмурным лицом (344). <...> Я жадно слушала: он говорил так живо, Восторженный порыв так был ему к лицу, Густые волосы лежали так красиво Вдоль бледных щек его!.. (346) <...> ...Кто это, <...> Стоит, нахмуря бровь, задумчиво и гордо, И видом так похож на английского лорда?.. (347)</p>	<p>Собой прекрасен, горд и смел, Он приключение имел С одною римской герцогиней (355). <...> Гвардеец гордый и прекрасный, Предмет приманки не одной И не одной мечты напрасной... (360) <...> И был мундир Преображенский Особенно красив на нем (361). <...> Склонясь к прекрасному соседу, Раздумья странного полна, Ему внимала я... (362–363) <...> ...Красавец светской, В своей отваге молодецкой... (365)</p>

Сюзан Фуссо обращает внимание на то, что сравнение Ольгой своего воздыхателя с «картинкой из кипсека» не вполне обычно. Исследовательница ссылается на работу Энн К. Меллор «Romanticism and Gender», где keepsake books характеризуются следующим образом: “Annual illustrated gift books <...> systematically constructed through word and picture the hegemonic ideal of feminine beauty <...> and promoted an image of the ideal woman as specular, as the object rather than the owner of the gaze” [Mellor: 111]. Фуссо подчеркивает, что в «Рассказе Ольги» “object of the gaze” – это не героиня, а герой, что достаточно нетривиально: “Pavlova chooses to focus on the sociologically anomalous case: here masculine, not feminine, beauty is objectified, as Ol’ga’s gaze reduces the value of her suitor to the two-dimensionality of an engraved illustration” [Fusso: 122].

Мы полагаем, наблюдение предшественницы тем справедливее, что подтверждается портретом кавалера из «Рассказа графини». Особенно выразительна здесь характеристика гвардейца как «предмета приманки», вложенная, как и в первом случае, в уста самой героини-рассказчицы. Эпитет «прекрасный» сопровождает почти каждое

упоминание гвардейца в рассказе; в свою очередь, указания на его воинскую доблесть не просто трогательно-комичны, как некоторые автохарактеристики Полины, а нарочито неуместны и почти уничижительны: «бальных зал герой» (359), «витязь <...> придворный» (361), «герой салонный» (369)⁹. Там же, где упоминаются «воинственные» качества героя, они сразу нивелируются контекстом: он «смел», потому что «приключение имел с <...> герцогиней» (355), и несмотря на «гордость», оказывается уже упомянутым «предметом приманки». Важно, наконец, и то, что кавалер Полины так и остается безымянным на протяжении всего рассказа. Это противопоставляет его Вадиму, наделенному не только именем, но и выдающимися душевными качествами: «Ум ясный, с мягкостью женской, / Дух строгий, полный теплоты» (358). О Вадиме, однако, мы подробнее скажем позже.

Едва ли не единственная характеристика, которую Полина дает своему избраннику и которая не относится к его внешности, несомненно восходит к портрету Онегина в первой главе романа:

«Кадриль» («Рассказ графини»)	«Евгений Онегин»
<p>...Он Был и не глуп, и не умен; Но светским просвещеньем пестрым Умел небрежно щеголять, И замечательным и острым Казаться мог часов он пять; Знал фразы власть над мыслью женской, Уместно говорил с огнем, И был мундир Преображенский Особенно красив на нем (360).</p>	<p>Имел он счастливый талант Без принужденья в разговоре Коснуться до всего слегка, С ученым видом знатока Хранить молчанье в важном споре И возбуждать улыбку дам Огнем неожиданных эпиграмм [Пушкин: 13].</p>

Гвардеец у Павловой «и не глуп, и не умен» (360). Эта параллельная конструкция довольно отчетливо напоминает другую: портрет Онегина предваряет пушкинское замечание «учились <...> чему-нибудь и как-нибудь». Гвардеец «щеголяет» «просвещеньем пестрым» (360) – ср. «всего, что знал еще Евгений, // пересказать мне недосуг» [Пушкин: 14]; щеголяет «небрежно» – «касаясь до всего слегка»; кажется «острым» (хотя и недолго) и «говорит с огнем», впечатляя женщин – ср. последние два стиха в приведенном выше фрагменте. Однако и эта короткая и не слишком лестная характеристика гвардейца заканчивается возвращением к его внешнему облику как к

⁹ В фигуре «прекрасного гвардейца» можно усмотреть и намек на Жоржа Дантеса, учитывая обилие пушкинских реминисценций в «Кадрилях» вообще и в «Рассказе графини» в особенности.

самому важному достоинству: «**мундир** Преображенский / **Особенно красив** на нем» (361). И вновь «воинственность» кавалера «снимается» подчеркиванием его внешней привлекательности и светской обходительности.

Важно, что «Евгений Онегин» находится не только в поле зрения Павловой – это очевидно, но и Полины; ранее именно героиня дает определение двоюродному брату: «**Всегдашний враг пустой мечты – / Был и Онегин он, и Ленский**» (357–358). Подобным образом свой круг чтения обнаруживала первая героиня «Кадрили», Надина. Ее Андрей Ильич – «собственно-изобретенный Лара» (316), а дрезденский грабитель – «какой-нибудь Сбогар иль Роб-Рой» (323). В случае Надины, однако, на рассказ явно накладываются более поздние осознания и литературные открытия героини, ведь в юности она «не читала романов». Для «Рассказа графини» это не так очевидно. Хотя в какой-то момент Полина поверила своим и чужим «придуманным словам» (362), хотя ее и «манила <...> тень любви» (366), она вполне могла соотносить гвардейца с легкомысленным Онегиным из I главы уже во время своей влюбленности, поскольку до конца едва ли обманывалась в избраннике: «Не слишком верила я страсти / Блистательного шалуна!» (366).

Итак, красивый и почти лишенный личностных черт поклонник – одно необходимое слагаемое будущего сюжета. Другим окажется тайный недоброжелатель, встреча с которым предваряет «запуск» любовной истории. Описания этих встреч в «Рассказе Ольги» и «Рассказе графини» обнаруживают ряд перекличек.

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
<p>Стоял в толпе мужчин, смеясь у стола, Виновник моего нелепого поклона; <...> Благоуханный франт, с ним тут стоявший рядом, Нагнулся несколько, с довольно дерзким взглядом, И про меня его он, видимо, спросил. Услышала чрез стол я слово: институтка, И фраза на ухо дополнила ответ; Франт снова зашептал. Мне становилось жутко... (343)</p>	<p>Один лишь гость мне незнаком Среди молодежи нашей светской Тут был: какой-то граф немецкой... <...> Сидел он смирный, белокурый С своею чашкой у окна; Но всё казалось – с той фигурой Угроза мне сопряжена. <...> (356) ...Граф немецкой Глядел порою на меня С усмешкою своей несносной. Привыкнуть к mine этой постной Решительно я не могла: Боязнь неведомого зла, Как накануне, грудь мне снова Так сжала, что была готова</p>

Оба «злодея» обманчиво благообразны: и пугавший Ольгу «благоуханный франт», и «смирный, белокурый» немецкий граф, который «непонятно возмущал» Полину. Тем не менее, в облике каждого из них обнаруживается нечто, выдающее скрытую враждебность по отношению к героиням – а именно взгляд и улыбка. Так, «франт» смотрит на Ольгу «довольно дерзким взглядом»; недобро смотрит на Полину и граф («глядел порою на меня / с усмешкою своей несносной» (359)). Гнетущая обстановка встречи сходным образом влияет на героинь: Ольга признается, что ей «пить не стало сил», а Полина «была готова <...> тут же встать из-за стола» (359). Наконец, перекликаются и описания тревоги Ольги и Полины. Ольга рассказывает, как от взгляда и шепота незнакомца ей «становилось жутко...»; ей вторит Полина: «...С той фигурой / угроза мне сопряжена» (356), «боязнь неведомого зла <...> грудь мне <...> сжала» (359). Однако, несмотря на дурное предчувствие, обе героини на какое-то время забывают о зловещих незнакомцах и вовлекаются в любовное приключение.

Приключение это и для Ольги, и для Полины начинается с танца:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
И танца очередь дошла меж тем до нас. И он повел меня кругом по светлой зале... <...> ...Пришлось нам опять рука с рукою <...> пронестись... <...> Весьма взволнована, я донеслась обратно До места своего... <...> И начал вновь шептать мне на ухо он страстно... (344–345)	Меня гвардеец ждал у входа, И мы, средь модного народа, Помчались первою четой... <...> Я увлекалася помалу Своей опасною игрой... <...> Гвардеец гордый и прекрасный, <...> Был явно занят только мной (360).

Подчеркнутая стремительность движения («нам пришлось пронестись», «я донеслась», «мы помчались»), вообще характерная для описания балов, здесь соотносится с тем, как быстро возрастает напряжение между героями. Особенно это важно для «Рассказа графини», где Полина, увлекшись «своей опасной игрой» и поддавшись «обоюдному кокетству», принимает приглашение на два танца подряд, нарушая бальный этикет.

Параллельные «танцевальные» эпизоды в «Рассказе Ольги» и «Рассказе графини» включены в диалог «Кадрили» с «Евгением Онегиным». Н. Васильева уже указывала на то, что танец из «Рассказа Ольги» восходит к танцу Онегина и Ольги из V главы романа [Васильева: 15]. Действительно, сходство между этими фрагментами значительно:

«Кадриль» («Рассказ Ольги»)	«Евгений Онегин»
<p>И он повел меня кругом по светлой зале, И мимо зрителей вдвоем со мной скользя, Мне крепко руку сжал. Смутилась я: на бале, Посреди толпы, ведь вырваться нельзя. Весьма взволнована, я донеслась обратно До места своего и села, покраснев. <...> (344) И начал вновь шептать мне на ухо он страстно... <...> (345) Всей этой пошлостью стереотипных фраз И не в семнадцать лет смутимся мы подчас. Я жадно слушала... (346)</p>	<p>...Проворно Онегин с Ольгою пошел; Ведет ее, скользя небрежно, И, наклонясь, ей шепчет нежно Какой-то пошлый мадригал, И руку жмет — и запыхал В ее лице самолюбивом Румянец ярче [Пушкин: 111].</p>

Переключка процитированных эпизодов усиливается другой, не менее существенной: героинь одинаково зовут. Здесь же заметим, что Ольга у Пушкина так же, как и Полина, не меняет партнера между танцами: она танцует с Онегиным вальс и мазурку, а также принимает приглашение на котильон.

В приведенной выше сцене из «Евгения Онегина» на самом деле участвуют не два, а три героя: за танцующими Ольгой и Онегиным, страдая от ревности, наблюдает Ленский:

Ленский мой
Все видел: вспыхнул, сам не свой;
В негодовании ревнивом
Поэт конца мазурки ждет... [Пушкин: 111]

В симметричном эпизоде «Рассказа графини» также есть третий герой, которому отведена роль негодующего наблюдателя – Вадим. До самого конца бала Полина замечает его ревнивое внимание: «...Мой беглый взор / Вадима замечал надзор»; «Стоял он неподвижен, с нас / Сердитых не спуская глаз» (362); «На гневное лицо Вадима //Невольно поглядела я...» (363). Впрочем, в отличие от онегинского сюжета, ревность в «Рассказе графини» обоюдна: не только Вадим ревнует Полину к гвардейцу, но и она, танцую с избранником, злится, замечая Вадима в беседе с другой женщиной:

Завидела в толпе густой
Я Чецкого в беседе с дамой. <...>
Она давно, с заботой лестной,
Старалась нравиться ему
И женщиной преинтересной
Слыла, не знаю почему.
В неистовом своем круженьи

Надменно мимо пронеслась
Я, задыхаясь и смеясь,
В каком-то нервном раздраженьи (360).

Мотив ревности здесь, таким образом, продублирован. Эта симметрия внутри «Рассказа графини» характерна и для общего построения «Кадрили».

Ленский, приглашая Ольгу «в котильон», встречает отказ и обнаруживает, что его возлюбленная собирается танцевать с Онегиным и дальше:

Но ей нельзя. Нельзя? Но что же?
Да Ольга слово уж дала
Онегину [Пушкин: 111].

После того, как Полина вальсирует с гвардейцем, Вадим, хотя и не приглашая ее прямо на танец сам, настойчиво (и так же, как Ленский, безуспешно) просит ее переменить партнера: «Возьми другого кавалера <...>, / **Не будь упорнее дитяти!**» (361). Упрек в ребяческом поведении напоминает об оскорбленных восклицаниях Ленского: «... Чуть лишь из пеленок, / Кокетка, ветреный ребенок!» [Пушкин: 111]. Самое важное же для нас здесь то, что полученный отказ приводит обоих героев к дуэли. Ленский решается на поединок в ту же минуту, как Ольга отвергает его приглашение:

Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его [Пушкин: 111].

На будущую дуэль намекает и поведение Вадима, отвергнутого Полиной и в гневе срывающего с руки перчатку:

Сердито произнес он слово
Невнятное и, смолкнув снова,
Рванул перчатку пополам (361).

Полина возвращается к мазурке и флирту с гвардейским офицером.

Танцы в обоих параллельных рассказах сменяются новым сюжетным обстоятельством: прекрасный кавалер произносит монолог, открывая свои чувства героине под звуки скрипок. Поклонник Ольги признается ей в «безумной любви» и просит руки наивной девушки: «Да, тайну тяжкую вам объявлю я прямо: / <...> Люблю вас горестно, безумно и упрямо...» (345). «Безумная любовь» – клише романтической литературы; к 1840-м гг., когда пишется «Кадриль», эта формула автоматизировалась настолько, что будущая реализация метафоры – герой, признающийся в безумстве, действительно оказывается сумасшедшим – оказывается неожиданным разрешением коллизии. Кавалер Полины

уговаривает ее прийти на тайное свидание перед своим отбытием на войну: «Жестокий долг зовет меня; / Как знать, свидания другого / Дождусь ли...» (363). Такая прощальная встреча также является распространенным литературным мотивом. О некоторых источниках объяснения Полины и гвардейца мы скажем позже.

При тематических различиях между этими монологами заметно принципиальное сходство их устройства: герой сообщает, что подвергается мучениям или смертельной опасности, спасти от которых его может только благосклонность героини. В случае же отказа героиня объявляется бессердечной обманщицей, играющей с чувствами страдающего героя:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
Ваш пол известен мне: вам веселей всего Виновницами быть мучения немого, И если мы дерзнем вам высказать его, Вы бровь нахмурите и взглянете сурово; Вас тешит скрытная, душевная борьба И разума, и сил лишенного раба! (344)	... Умру хоть с верой я одной, Что вы не жалкая кокетка , Что вы не забавлялись мной . <...> (363) Ужель и в вас все чувства – ложь? Ужель всем прочим вы подобны? Княжна! ужели не способны К великодушию и вы?.. (364)

Упреки такого рода хорошо известны русской литературе; так, например, в «Цыганке» Баратынского (1831) Елецкий уговаривает Веру тайно венчаться с ним:

Дитя! **Кокетки записной**
Постигнув опытную **ролю**,
Признайтесь: вы **играли** вволю
Моей **безумною душой!** [Баратынский: 173]

Характерны и мотивы «игры чувствами/душой», и «любовного безумия». Оба фрагмента «Кадрили» обнаруживают существенное сходство с приведенным отрывком из «Цыганки», хотя сходство это, скорее всего, типологическое.

В жалобах Ольгиного поклонника тема безумия возникает дважды: «душевная борьба <...> **разума** <...> **лишенного раба**» (344); «**люблю** вас горестно, **безумно** и упрямо» (345). «Безумная» и «горестная» любовь должна была оставаться тайной для героини. Мотив подавленного страдания часто повторяется в этом монологе: свое чувство герой описывает как «мучение немое», «скрытную борьбу», «тайну тяжкую».

В отличие от Ольги, впервые встретившей своего неожиданного поклонника только на балу, влюбленный герой видел ее прежде. Описание их первой встречи – вероятно, наиболее важная часть всего монолога. Н. Васильева совершенно справедливо, на наш

взгляд, усматривает здесь отсылку к «Невскому проспекту» (1835) [Васильева: 17–18]: первая встреча Ольги с безумцем напоминает о первой встрече Пискарева со своей воплощенной мечтой:

«Рассказ Ольги» («Кадриль»)	«Невский проспект»
<p>...Вы бровь нахмурите и взглянете сурово. <...> (344)</p> <p>Зачем мне вас любить? Затем ли, что я с вами Случайно встретился? Что мимоходом вы Взглянули на меня холодными глазами, Не повернув ко мне спесивой головы?! (345)</p>	<p><...> Она взглянула сурово, чувство негодования проступило у ней на лице при виде такого наглого преследования... [Гоголь: 350]</p>

Однако диалог с Гоголем, как нам кажется, не исчерпывается этой переключкой. Та часть монолога влюбленного в «Рассказе Ольги», которая посвящена его страданиям, развивает мотив не только сильнейшей душевной муки, но и бессонницы. Бессонница же была «самым ужасным мучением» для Пискарева: она медленно сводила его с ума и подтолкнула к употреблению опиума после того, как он начал жить ради снов о возлюбленной:

«Рассказ Ольги» («Кадриль»)	«Невский проспект»
<p>И как вы знаете, что мне страдать нет мочи? Что сам уж на себя я вовсе не похож? Мои бессонные, мучительные ночи – Кто вам про них сказал? (345)</p>	<p><...> С этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне. <...> Такое состояние расстроило его силы, и самым ужасным мучением было для него то, что, наконец, сон начал его оставлять вовсе [Гоголь: 362].</p>

Параллель с историей Пискарева здесь, с одной стороны, намекает на будущий сюжетный поворот, когда «безумие» Ольгиного воздыхателя окажется реальным. С другой стороны, нам представляется важным обращение именно к «Невскому проспекту» как к тексту со специфическим устройством: две параллельные сюжетные линии с одинаковой завязкой приобретают одна – трагическое, а другая – гротескно-комическое разрешение, что напоминает и организацию сюжетных пар в «Кадрили».

Наконец, не отмеченная, насколько нам известно, исследователями прежде, но значимая цитата в этом монологе – из стихотворения Лермонтова «Родина» (1841):

«Рассказ Ольги» («Кадриль»)	«Родина»
Да, тайну тяжкую вам объявлю я прямо: Ну да, я вас люблю; зачем? не знаю сам... (345)	Но я люблю — за что, не знаю сам — Ее степей холодное молчанье... [Лермонтов 2000: 171]

Существенно здесь, на наш взгляд, не столько само постулирование парадоксальной любви, сколько введение этой цитаты как знака поэтического мира Лермонтова. Лермонтовские аллюзии составят важный пласт симметричного монолога – признания гвардейца в «Рассказе графини».

Мы отметили выше, что страдания влюбленного – необходимый сюжетный элемент в обоих рассказах. Если в первом случае мотив страданий реализован в «безумии» и медленной гибели от потаенной страсти, то во втором ужасная участь, которой герой пугает возлюбленную – почти неизбежная смерть на войне. О своей предполагаемой участи гвардеец напоминает с почти монотонной регулярностью:

Как знать, свидания другого
 Дождусь ли и такого дня? <...>
 Я отправляюсь на Кавказ:
 Умру в бою иль лазарете.
 Мечту о блеске ваших глаз <...>
 Рассеет, может, свист картечи... <...>
 Придите, – и, сражен войной,
 Умру хоть с верой я одной, <...>
 Что вы не забавлялись мной (363).

Важно и упоминание гвардейцем Кавказа – конечно, он должен ассоциироваться не только с Лермонтовым и его произведениями, но и, например, с текстами Пушкина, Бестужева-Марлинского и др., но именно лермонтовский подтекст занимает нас здесь в первую очередь.

Гибель на войне героя, вспоминающего о любимой в минуту смерти – сюжет, повторяющийся в ряде лермонтовских стихотворений: ср., например, «Завещание» (опубл. 1841); «Сон» (опубл. 1843); воспоминание о возлюбленной после миновавшей смертельной опасности мотивирует лирическое повествование в стихотворении «Валерик» («Я к вам пишу случайно; право...», опубл. 1843; отметим, что этот текст, как и «Кадриль», насыщен легко считываемыми отсылками к «Евгению Онегину»). Таким образом, монолог гвардейца мог бы прочитываться как предзнаменование его действительной гибели в «Рассказе графини»: в конце концов, из рамочного

повествования читатель знает, что графиня, собираясь «незабвенный призрак свой <...> / Из тени вызвать гробовой» (353), готовится рассказать о чьей-то смерти, но еще не знает, о чьей именно. И все-таки гвардейский офицер, описанный выше так пренебрежительно-комически, едва ли представится внимательному читателю искомым «незабвенным призраком». Это открывает другую перспективу для понимания его монолога – как самоупоенного позирования или расчетливого обмана ради соблазнения героини.

У самого Лермонтова в «Герое нашего времени» есть персонаж, использующий рассказ об ужасной гибели в сражении для привлечения женского внимания и сочувствия. Вот как Грушницкий, собираясь на Кавказ, прощается с тогдашней возлюбленной:

Приезд его на Кавказ — также **следствие его романтического фанатизма**: я уверен, что накануне отъезда из отцовской деревни он говорил с мрачным видом какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто, служить, **но что ищет смерти**, потому что... тут, он, верно, закрыл глаза рукою и продолжал так: «Нет, вы (или ты) этого не должны знать! Ваша чистая душа содрогнется! Да и к чему? Что я для вас! Поймете ли вы меня?» — и так далее [Лермонтов 2002: 277–278].

Встретив княжну Мери и начав ухаживать за ней, он вновь обращается к привычному романтическому амплу:

– И вы целую жизнь хотите остаться на Кавказе? – говорила княжна. <...>

Лицо Грушницкого изобразило удовольствие. <...>

– Здесь моя жизнь протечет шумно, незаметно и быстро, **под пулями дикарей**... [Лермонтов 2002: 297]

Сходство гвардейца с Грушницким довершается примечательной деталью. Как мы помним, верхом достоинств гвардейского офицера в представлении Полины был особенно украшавший героя «мундир Преображенский». Прелесть Грушницкого для Мери состояла в «толстой серой солдатской шинели», заставлявшей девушку воображать, что он – офицер, разжалованный в солдаты за роковую дуэль. К тому времени, когда Грушницкого в самом деле производят в офицеры, Мери, однако, успевает в нем разочароваться; Печорин упоминает неизменный атрибут соперника в насмешке над ее недавним увлечением:

– А признайтесь, – сказал я княжне, – что хотя он всегда был очень смешон, но еще недавно он вам казался интересен... **в серой шинели?..** [Лермонтов 2002: 318]

Вероятная параллель «Рассказа графини» и «Княжны Мери» функционально сходна с параллелью «Рассказа Ольги» и «Невского проспекта»: в обоих случаях напоминание о чужом тексте срабатывает как «подсказка» читателю, предупрежденному и о безумии Ольгиного несостоявшегося жениха, и о том, что прекрасный гвардеец Полины окажется

пустышкой. Важно, однако, еще и то, какие именно тексты Павлова выбирает для творческого диалога. Мы уже заметили, в чем устройство «Невского проспекта» предвосхищает сюжетные решения в «Кадрили». «Герой нашего времени», по всей видимости, важен для Павловой в первую очередь в связи со особенностями композиции: ряд вставных новелл, объединенных рамкой, с переменной рассказчиков и со сложной хронологией. Скорее всего, Павлова учитывала и сложную жанровую природу лермонтовского романа; источники «Кадрили» так же неоднородны: здесь и романтическая поэма, и сентиментальная повесть, и повесть светская, и проч.

Вернемся к монологу гвардейца. У этого монолога есть еще одна сюжетная «валентность»: если слова героя о неизбежной гибели – напускная бравада или заведомый обман, читатель был бы вправе ожидать, что тайное свидание закончится гибелью героини. Так, например, происходит с заглавной героиней поэмы Баратынского «Эда» (1826). В работе Н. Васильевой, на которую мы уже неоднократно ссылались, представлено краткое сопоставление речи гусара из «Эды» и гвардейца из «Рассказа графини» [Васильева: 21–22]:

«Рассказ графини» («Кадриль»)	«Эда»
<...> Княжна, – Сказал он вдруг, – я завтра еду; Жестокий долг зовет меня... (363)	Долг от меня, – сказал хитрец, – С тобою требует разлуки [Баратынский: 142].
Но дайте мне, молю я вас, <...> Отрадным словом , милым взглядом В последний насладиться раз! (363)	Теперь услышать милый глас , Увидеть милые мне очи Я прихожу в последний раз... [Баратынский: 142]
<...> Что ж могло Вас испугать? и где же зло? (363)	За что, за что наедине Тебе страшна моя беседа? [Баратынский: 143]

Развивая наблюдение предшественницы, заметим, что Павлова намеренно, по всей видимости, актуализует в сознании читателя текст Баратынского. Пунктирно намечая возможную угрозу для героини, она, тем не менее, предлагает читателю только игру в литературные ассоциации: поскольку в рамочном повествовании мы видим Полину, как и остальных героинь, во вполне благополучных жизненных обстоятельствах, мы понимаем, что ее история движется к иной развязке.

Произнеся проникновенный монолог, каждый из героев добивается успеха: Ольга соглашается выйти замуж за «нежданного» и «вовсе неизвестного поклонника», а

Полина – с риском для собственной репутации прийти на тайное свидание с офицером. Согласие обеих героинь оформлено сходным образом:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
–	Мазурка раздалася с хор, И сели, первой парой круга, И завели мы разговор, Стараяся увлечь друг друга... (361)
Свое волнение напрасно унимая, Склонивши голову, с пылающим лицом, Я неподвижная сидела и немая, Услышав эту речь... (345)	Склоняюсь к прекрасному соседу, Раздумья странного полна, Ему внимала я... (363–363)
Я слушала. И все вы знаете ведь сами, Как нежной лести хмель опасен в первый раз... (346)	<...> Позволяет ложь улыбки Из слова тайный смысл извлечь, И <...> порой так кстати скрипки Иную заглушают речь (362).
... Мазурка шла к концу. Взглянул он на меня с улыбкою печальной; И я, пока свой рев удвоили смычки, Чуть внятным шепотом, сквозь гул музыки бальной, Позволила ему просить моей руки (346).	Он, в ожидании ответа, Допрашивал мой робкий взор; Я грусть читала и укор В его чертах... <...> (363) ...Занявшись цветком в букете, Я прошептала: «Да, в саду, В павильоне, на рассвете... Вот слово вам мое, приду!» (364)

Симметрия этих эпизодов усилена и повторением элементов обстановки (например, скрипичная музыка, заглушающая разговоры влюбленных и «помогающая» им), и сходством в описании героинь, замирающих в одной и той же позе; на решение, которое принимает каждая из них, влияют «печальная улыбка» и «грусть и укор в <...> чертах» кавалеров.

Однако почти сразу после того, как влюбленные в «Рассказе Ольги» и «Рассказе графини» обнаруживают взаимную склонность, их единение нарушается. Герой оказывается дискредитирован: в первом случае героиня с горьким разочарованием обнаруживает, что «безумный влюбленный» безумен по-настоящему («Я отвернулася, чуть на ногах стоя. / Так вот чем тронулась, чем возгордилась я? / Вскружило голову вранье мне идиота!» (347)). Во втором случае Павлова использует противоположный прием: речь романтического гвардейца разоблачается как набор клише.

На тайном свидании, прельщавшем сначала Полину «новостью встречи» и «тенью

любви», герой старательно повторяет свой бальный монолог:

И начал **бред души мятежной,**
И тягость жизни безнадежной,
И горе внутренних потерь,
И боль **безумного порыва**
Он излагать красноречиво. <...>
Мне снова говорить он стал
О смерти от черкесской пули,
Которой он подставит грудь... (367)

Однако именно при повторении тех же самых слов вдруг обнаруживается их неискренность. Характерно, что здесь Павлова снова вводит лексику, связанную с безумием («бред души», «безумный порыв»), – только теперь предлагает своей героине изобличить эти слова как «вздор», который, заучив «наизусть», «нес <...> чопорный актер» (369). Полина не просто скучает, замечая фальшь в красноречивых излияниях поклонника («<...> Грустные его слова / Мне как-то холодно звучали»; «Украдкой мы слегка зевнули»; «Все как-то тут не шло на лад...» (367)). Проницательная героиня «разгадывает» неудачу своего незадачливого поклонника: «К излитию его печали / Благоприятствовал ли бал / И шла ли света обстановка?» (367). Трагическая риторика романтического героя низводится, таким образом, до необязательной светской беседы: «любовь и гибель в сече» могут быть темами «мазурочной болтовни».

«Разоблачение» поклонников Ольги и Полины сопровождается повторным появлением недоброжелателей, вызывавших дурное предчувствие у героинь в начале рассказов. И недаром: каждый из «злодеев» раскрывает теперь свою роль в сюжете.

Франт из «Рассказа Ольги», как выясняет героиня, на спор подстраивает ее знакомство с сумасшедшим, делая ее предметом насмешек на балу («Я выиграл! ей-ей, болвана чепуха / Сентиментальную пленила институтку» (347)). Оскорбленная и разочарованная, Ольга стыдится комического положения, в котором оказалась: «Хоть бы подверглась я беде какой-нибудь! <...> / Не так бы на меня их общество глядело, / И перестала б я быть для него смешной» (348). Героиня жалеет о том, что никто не вступится за нее на дуэли и жестокая шутка останется неотмщенной.

Иначе обстоит дело в рассказе Полины. Здесь сохранены те же компоненты развязки, что и в Ольгиной истории, но скомпонованы они иначе. Немецкий граф выполняет ту же роль злого насмешника, что и безымянный франт. Нет сомнений, что он так или иначе комментирует поведение Полины с гвардейцем во время бала; однако его слов, в отличие от Ольги, Полина не слышит, только угадывая их содержание:

В уме испуганном моем
 Мелькнули **колкие улыбки**
И взгляды немца за столом,
 Возможность сказанного слова,
Насмешки, замечанья злого... (369)

Тем не менее, хотя оскорбление не достигает Полины, она, в отличие от Ольги, оказывается защищена от него. Придя на тайное свидание и не подозревая о готовящейся трагедии, Полина становится невольной свидетельницей дуэли, которой так желала Ольга. Для Полины, однако, неожиданная «защита» от насмешки оборачивается сильнейшим горем: немецкий граф убивает на дуэли Вадима.

Если Ольга хотела для себя трагической развязки, лишь бы не быть смешной, то Полина до последнего надеется, что такого исхода избежит: «Казалось мне, что о дуэли / Тут речь идет не в самом деле...» (369). Примечательно, как подробно совпадают портреты героинь, оказавшихся в противоположных ситуациях:

«Рассказ Ольги»	«Рассказ графини»
<p>...Минуты три Я не могла дохнуть; глаза мои глядели Сквозь слезы на толпу, без помысла, без цели... Я понимала, – да, он выиграл пари. Они потешиться девчонкой захотели: Ведь было некому вступить за меня! Тут оскорбление их не вело к дуэли... (348)</p>	<p>А там Вадим ждал смертной встречи, Вступаясь, может, за меня! В окно я, словно против воли, Глядела, и от резкой боли Дрожащая сжималась грудь; Глядела я, не в силах взгляда Спустить с безвестного обряда, Не в силах тронуться, дохнуть (369).</p>

Невозможность дышать, отвести взгляд заставляет героинь застыть на месте, наблюдая за свершением своей – и чужой – судьбы.

Впоследствии Ольга постепенно проживает свою обиду. Она заканчивает свой рассказ афоризмом: «И поздно лишь дошла до мудрого познания / Что все мучения, беды, негодования – / Всё перемелется! как говорит народ» (349), что задает отчетливую параллель с рассказом Надины, вполне довольной сложившейся судьбой и так же афористически подытоживающей свое повествование: «И потому я лишь девиза / Держуся: qui vivra, vegeta» (325). Для Полины же воспоминание о Вадиме превращается в «незабвенный призрак», с которым она мысленно не расстается тринадцать лет («Она жила, тех дум страшась...» (353)), пока впервые не рассказывает о нем подругам в ночь перед святочным маскарадом.

Фигура Вадима не только в описанной паре сюжетов, но и во всей поэме стоит особняком и потому, как нам кажется, заслуживает отдельного разговора.

Даже при том, что генезис персонажей «Кадрили» постепенно усложняется от новеллы к новелле, образ Вадима Чецкого имеет особенно сложный генезис и соотносится с целой галереей литературных героев. Павлова, по своему обыкновению, не скрывает источники его образа. Его имя – традиционное имя протагонистов в русском литературе; фамилия недвусмысленно указывает на главного героя Грибоедова.

С Чацким Чецкого сближает сходство сюжетной линии: прекрасная юная возлюбленная, знакомая герою с детства, предпочитает ему недостойного и неискреннего соперника. Кроме того, сходны психологические портреты героев Павловой и Грибоедова: к Чацкому, несомненно, восходят и гипертрофированная честность Вадима («Был иногда, насчет безделки / До нетерпимости он строг...» (357)), и его неприязнь к свету («<...> Пробуждал / Тоску и сплин в нем грохот бала / И пошлый говор модных зал» (358)). Стоит обратить внимание и на преувеличенную строгость Вадима по отношению к Полине. Героиня признается: «Досадно было мне и больно, / Когда на действия мои / Смотрел он с **резкостью судьи...**» (357); упоминание беспощадного «судьи», как нам кажется, является ироническим напоминанием о начале монолога Чацкого («А судьи кто?...»). Однако, в отличие от грибоедовской Софьи, у которой обличения Чацкого вызывали раздражение («Зачем же быть, скажу вам напрямик, <...> / В **презреньи** к людям **так нескрыту?**» [Грибоедов: 66]), Полина любит его им:

Словами **гневно презренья**
Клеймил **общественную ложь**;
И удивительно хорош
Он в эти делался мгновенья! (357)

Хотя «безмолвная хула» Вадима и ранила Полину, она «подчинялась <...> невольно его влиянию» и тяжело переживала размолвки с ним («Тяжка мне с ним была вражда!» (357–358)). Душевная близость этих героев существенно определяет психологический облик не только Вадима, но и Полины.

Два других литературных «предка» Вадима – Онегин и Ленский – названы самой Полиной, как мы уже отмечали выше. Однако «слияние» этих героев само по себе парадоксально. Как наверняка помнит каждый читатель «Евгения Онегина», «Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой» [Пушкин: 42], как были различны Онегин и Ленский. Они воплощали противоположности; в фигуре

Вадима противоположные начала объединены. Его характеристика, данная Полиной, выстроена на контрастах:

Был и Онегин он, и Ленский:
Ум ясный, с мягкостью женской,
Дух **строгий, полный теплоты** (358).

Ясность ума и строгость духа здесь, конечно, – черты, взятые от Онегина, воплощающего «лед»; напротив, душевная теплота и «женская мягкость» – характеристики, ассоциирующиеся с «пламенным» и нежным Ленским.

Вадим давно вышел из поры юношества (из текста «Рассказа графини» следует, что Вадиму тридцать лет); жизненный опыт делает его равнодушным к «приманкам света» (358). «**Тоска и сплин**», которые он чувствовал в «модных залах», также напоминают об Онегине: «Недуг, <...> / Подобный английскому **сплину**, / Короче: **русская хандра** / Им овладела понемногу...» [Пушкин: 26]. Отличающее Вадима знание света и людей интересно соотносится с пронизательностью Полины, которая, увлекаясь гвардейцем, не позволяет себе совершенно обманываться в нем («Не слишком верила я страсти / Блистательного шалуна!» (366)).

Холодная резкость, «унаследованная» Вадимом от Чацкого и Онегина, превращает его, тем не менее, для Полины в подавляющую, авторитарную фигуру. На роковое свидание Полина соглашается в пику Вадиму, в досаде на его суровость:

<...> **Не хочу** быть так слаба,
Чтоб беспрестанно и повсюду
Себе в закон его причуду
Смирненно ставить, как раба (362).

Однако дальнейшая рефлексия героини обнаруживает, что причины ее поступка были более сложными, чем обида. Полина тяготится «бестолковой» ролью, предписанной не только ей, но и всем героиням «Кадрили»: «Смесь своеволия и неволи – / Почти всегдашний жребий наш» (366). Холодность Вадима и его жесткость в выставлении моральных ограничений для Полины приводят ее к «бунту» против «неволи» не в меньшей степени, чем недовольство собственной судьбой и «желание <...> сшибки с тем, что вседневно <...> гнетет»:

<...> **Доказать себе хотела**
Свою я волю и права,
И что на всё иду я смело,
Как скоро **обратить мне в дело**
Свои приходится **слова**;

Что суд других мне не преграда,
Что в силах я себя, где надо,
Уволить от привычных уз,
Спросив у совести совета;
Что и бессмысленного света,
И **Чецкого я не боюсь** (366).

На фоне всех перечисленных причин – намерение сдержать данное слово, руководствоваться «советом» собственной совести и др. – наиболее примечательна первая, названная героиней: в ловушке между «своевоьем» и «неволей» Полина желает «доказать себе <...> свою <...> волю». Именно агентность Полины обременит ее – в первую очередь, в собственных глазах – ответственностью за трагические последствия неосторожного решения. Волевой же характер Полины кажется нам «зеркалом» непреклонной суровости Вадима.

У Вадима, однако, есть и другая сторона, связанная со вторым из названных пушкинских героев. Присущий Вадиму «дух, <...> **полный теплоты**» отчетливо напоминает о характеристике Ленского: «Дух **пылкий** и довольно странный...» [Пушкин: 38], ср. синтаксическую симметрию. «**Женская мягкость**» «ясного ума», характерная для павловского героя, перекликается с некоторой феминностью юного поэта у Пушкина: «<...> песнь его была **ясна**, / **Как мысли девы простодушной**...» [Пушкин: 41].

В «Рассказе графини» есть еще одно указание на неожиданно «женственную статью» Вадима. В последний раз перед дуэлью Полина видит его таким:

Еще два раза на **мгновенье**
В толпе, как грустное **виденье**,
Мелькнул Вадим передо мной... (365)

Четырехстопный ямб в сочетании с маркированной рифменной парой «мгновенье – виденье» должны вызывать в памяти читателя широко известное стихотворение Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье...», 1827), ко времени работы над «Кадрилью» уже неоднократно положенное на музыку, в том числе М. И. Глинкой (1840). Реминисценции текста, традиционно воспринимаемого как манифест идеальной женской красоты, выглядят достаточно нетривиально в мужском портрете. Вадим, однако, не уподоблен Ольгиному поклоннику, похожему на «картинку из кипсека»; косвенное напоминание о «небесных чертах» придает его образу трагическую предсмертную возвышенность.

Как и Ленский, Вадим погибает на дуэли, защищая часть возлюбленной. И в «Евгении Онегине», и в «Кадрили» дуэль происходит зимой; описания поединков в обоих текстах

обнаруживают ряд переключек (см. по этому поводу также [Васильева: 23–24]):

«Рассказ графини» («Кадриль»)	«Евгений Онегин»
<p>Казалось мне, что о дуэли Тут речь идет не в самом деле; <...> Что помиряют их, что раздора Меж ними важного ведь нет! (369)</p>	<p>Не засмеяться ль им, пока Не обагрилась их рука, Не разойтись ль любовно?.. [Пушкин: 122]</p>
<p>Еще стоит передо мною Он, как тогда, у старых ив, Отбросив плащ, готовый к бою... (369)</p>	<p>Плащи бросают два врага... [Пушкин: 123]</p>
<p>Друг в друга целя пистолетом, Ступая тихо, шаг за шаг, Они сходились на равнине... (370)</p>	<p>Походкой твердой, тихо, ровно Четыре перешли шага, Четыре смертные ступени [Пушкин: 123].</p>

Тщетные надежды на примирение противников сменяются медленным нагнетанием напряжения перед роковым выстрелом. В портретах умершего Ленского и умирающего Вадима вновь варьируется мотив красоты, но теперь иной – «странной» «смертной»:

«Рассказ графини» («Кадриль»)	«Евгений Онегин»
<p>Я кинулась... <...> И бессознательно шептала Одно: «Вадим! Вадим! Вадим!» <...> Приподнялся Он медленно, с улыбкой странной; Ложилась на его черты Печать какой-то несказанной, Какой-то смертной красоты. Он сжал мне руку; взгляд туманный Бледнеющих, бессильных глаз В меня еще вперился раз – Не укорительно, не строго... Стеснялось в раненой груди Дыханье... (370–371)</p>	<p>Недвижим он лежал, и странен Был томный мир его чела. Под грудь он был навывлет ранен; Дымясь из раны кровь текла. <...> Скажите: вашу душой Какое чувство овладеет, <...> Когда он глух и молчалив На ваш отчаянный призыв? [Пушкин: 124–125]</p>

Перед смертью Вадим смотрит на Полину «не укорительно, не строго»; его облик теряет прежнюю «нетерпимую строгость», открывая любовь к Полине. С тех пор героиня не перестает винить себя в его смерти. Вадим превращается для нее в «упрекающий, и сладкой, и незабвенный призрак» (353). В этой формуле характерна еще одна оппозиция «упрекающий – сладкий», совпадающая с «онегинской» и «ленской» сторонами облика Вадима.

В начале «Рассказа графини» Вадим не только сравнивается с балладным мертвецом из «Светланы», но и прямо называется «каменным гостем». Эта реминисценция пушкинской трагедии обретает смысл в финале рассказа, когда становится понятно, какую роль Вадим играет в судьбе Полины. В трагедии Пушкина статуя командора воплощает неумолимую судьбу Дона Гуана, невозможность оставить позади прошлое. Существенно, что в «Кадрили» «каменный гость» неотступно преследует не гвардейца, которого можно было бы прочесть как «субститут» Дона Гуана, а Полину, которой в этой аналогии отводится роль Доны Анны.

Сюзан Фуссо предлагает остроумную, на наш взгляд, интерпретацию образа Вадима. Исследовательница выстраивает параллель Вадим – Пушкин¹⁰:

<...> Vadim emerges from the world of Pushkin. Within the text of *Quadrille* both **Vadim** (in the countess's story) and **Pushkin** (in the author's prologue) appear as *prizraki* (phantoms), stern judges from beyond the grave. <...> Significantly, Vadim's story is cast in the meter that Pavlova acknowledges to be Pushkin's property, iambic tetrameter [Fusso: 125–126].

За этой параллелью закономерно встает другая: Полина в чем-то схожа с повествовательницей «Кадрили», поэтессой, голос которой мы слышим в рамочном повествовании (по сути, самой Павловой). Конечно, Полина не поэтесса; однако ее высокая способность к рефлексии и самостоятельность суждений, отмеченные выше, сближают ее голос с голосом автора. Кроме того, не может быть случайностью, что именно Полина история звучит в том же размере (четырёхстопный ямб с нерегулярным чередованием), что и авторское повествование¹¹.

Фуссо предполагает, что отношение Павловой к Пушкину, сформулированное в прологе, напоминает чувства Полины по отношению к Вадиму: восхищение и подверженность влиянию, с одной стороны, и подавленность авторитетом – с другой:

Зачем, качая головою,
Так строго на меня смотря,
Зачем стоишь передо мною,
Призрак Певца-богатыря? <...>
И все **робеют** и поныне,
Поэта вспоминая вид... (310)

¹⁰ Что имеет еще больший смысл, если учесть, что соперник Вадима – гвардеец – возможно, квази-Дантес; хотя он и не убивает Вадима на дуэли, но косвенно является одной из причин его смерти.

¹¹ Коротко заметим о размере «парного» рассказа: шестистопный ямб, которым написан «Рассказ Ольги», напоминает о поэзии XVIII в. и должен был бы соответствовать серьезному содержанию; вместо этого торжественный размер, «сталкиваясь» с историей жестокого розыгрыша, усиливает гротескный комизм новеллы. Существовала, впрочем, и линия «снижения» размера (ср. «Игрок ломбера» (1763) и «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771) В. И. Майкова, «Опасный сосед» (1812) В. Л. Пушкина), однако была ли она известна Павловой и значима для нее, неизвестно.

Как и отмечает исследовательница, Пушкин появляется в виде призрака. Сходство с Вадимом усиливается упоминанием строгого взгляда, перед которым не только Павлова, но и другие поэты «робеют и поныне». Пушкин в определении Павловой «<...> Облачал мечту-царицу // И клал ей в гордую десницу, // **Как звучный меч, свой мочный ямб**» (310). Фуссо замечает:

The vision of the **feminine mehta** armed with **the masculine mech** is similar to one of the favorite metaphors of women in *the Quadrille*, **the familiar image of the woman warrior whose battlefield is society**. Both Pavlova and her characters choose as their somewhat ironic ideal the masculine role of warrior, encased in armor wielding sword or lance [Fusso: 128].

В окончательной редакции поэмы, как мы знаем, «воинскую статью» сохранили «светские» героини – Ольга и Полина, в особенности, конечно, последняя. Однако в первоначальном варианте вступления к «Кадрили», опубликованном в «Москвитяине» (1844), все героини были изображены хотя и не воительницами, но в ярком «воинственном» колорите. Отметим и нарочитую архаизацию их образов, не вяжущуюся с общим тоном поэмы и перекликающуюся только с обращением к «Певцу-богатырю». Итак, в окованной «латами» Москве в маскарад собрались:

Четыре рыцарские жены
С густыми кудрями до плеч;
Надменны, как германки, оны,
Пред коими, вернувшись с сеч,
Склоняли грозные бароны
Многопрославленный свой меч
[Гайденков: 578].

Архаизация героинь в окончательном тексте поэмы снимается вовсе, однако диалог с Пушкиным на протяжении всей поэмы необычайно интенсивен. Определяя характер этого диалога, можно было бы вслед за Фуссо сказать, что пушкинские литературные модели в «Кадрили» в основном пародируются и деконструируются, являя свою нежизнеспособность; ср.: “For all its ironic brilliance, the Quadrille has about it the sense of a dead end...” [Fusso: 128]. Однако это было бы не только упрощением, но и искажением.

Павлова неслучайно обращается к Пушкину значительно чаще, чем к другим авторам, а к «Евгению Онегину» – чаще, чем к любому другому его тексту. Не случайно в прологе она определяет «Певца-богатыря» именно как создателя Татьяны Лариной: «Ужели дум моих обманы / Увлечь дерзнут мой детский стих / В заветный мир твоей Татьяны?» (310). Не случайна и последовательность новелл в «Кадрили» – от наивной провинциальной Надины до светской красавицы Полины – воспроизводящая судьбу Татьяны в романе.

Вступая в диалог с Пушкиным, Павлова, по-видимому, исследует его литературное наследие, пытаясь найти сюжеты и язык для разговора о женской психологии и судьбе.

Со рассказом о смерти Вадима заканчивается последняя из новелл «Кадрили»; героини, оправившись от вновь пережитых жизненных драм, наконец отправляются на бал. Замечательна финальная сцена поэмы:

Все поднялись, **раздумья злого**
Стряхая неуместный след.
Пронесся легкий шум; и снова
Смолк опустелый кабинет.
Лишь с мраморного пьедестала,
Как **неземной и вещей глас,**
Раздался резко **звон металла**
И прогудел **двенадцать раз** (372).

В сильной позиции – в заключительных стихах «Кадрили» – звучит цитата из «сильного текста» русской литературы – оды Державина «На смерть князя Мещерского» (1779). Ср. «Глагол времен! **металла звон!** // Твой **страшный глас** меня смущает...» [Державин: 85]. Актуализация в финале именно этого текста, прочно ассоциирующегося с темой неизбежности смерти – решение тем более интересное, что в конце самой державинской оды экзистенциальный ужас сменяется утверждением витальности: «Жизнь есть небес мгновенный дар; / Устрой ее себе к покою, / И с чистою твоей душою / Благословляй судеб удар» [Державин: 87]. Та же метаморфоза происходит и с героинями поэмы: от переживания своих прошлых потрясений – поверхностных или глубоких – от горечи утрат и от грусти по себе прежним они неизбежно возвращаются к жизни. На сюжетном же уровне истории Надины, Лизы, Ольги и Полины постоянно уравнивают друг друга – не только «комические» рассказы углубляются своими «трагическими» дублетами, но и «трагические», в свою очередь, проясняются в «комических» «зеркальных отражениях».

Заключение

Поэма «Кадриль» в прошлом интересовала исследователей в связи с реализованной в ней рефлексией русской романтической традиции. Специфика нашего исследования состоит в особом внимании к принципам внутренней организации поэмы.

Мы показали, что композиция поэмы симметрична: четыре новеллы, входящие в ее состав, образуют два дублета, в каждом из которых общий сюжет разрабатывается последовательно в комическом и трагическом варианте. В первой сюжетной паре рассказаны истории бедных провинциальных девушек, ожидающих замужества в надежде на возвышенную любовь и счастливую жизнь. Во второй паре представлены истории более привилегированных городских героинь, для которых вопрос о любви и будущем замужестве тесно связан с их положением в обществе, и особенно – в обществе женском.

Первый дублет составляют «Рассказ Надины» и «Рассказ Лизы». Первый из них являет комический вариант сюжета и вопреки складывающимся предпосылкам (бедность невесты, кражу бриллиантов и положение должницы, обман надежд) обнаруживает счастливый финал; в трагическом варианте печальный исход для героини также наступает неожиданно, вопреки сложившимся благополучным условиям (смерть деспотичной опекуны, получение наследства).

Комический «Рассказ Надины» насыщен цитатами, функция которых – напоминать о героях и сюжетах, характерных для романтической литературы. Узнаваемые образы затем разрушаются, оборачиваются своей противоположностью (роковой красавец – стариком, благородный разбойник – обычным вором и т.п.), на чем часто и основан комический эффект. Казалось бы, такой принцип работы с цитатами должен свидетельствовать о том, что намерение Павловой – доказать нежизнеспособность романтических клише в современной литературе. Однако параллельный сюжет о бедной мечтательной Лизе, живущей в дикой глуши и ожидающей своей первой любви, разворачивается всерьез – и Пушкин и Лермонтов в «Рассказе Лизы» звучат совсем не комично, а следование традиционным литературным моделям в Лизиной истории усиливает трагический пафос ее рассказа.

В «Рассказе Надины», таким образом, обращения к «чужому слову» почти во всех случаях сводятся к «переворачиванию», разрушению стереотипа, тогда как в «Рассказе Лизы» с прецедентными текстами проводятся прямые аналогии. В следующей паре, однако, прослеживаются менее прямолинейные стратегии.

«Рассказ Ольги» и «Рассказ графини» отличает не только принципиально иная сюжетная основа, но и более сложный генезис персонажей. Конечно, и Надина, и Лиза восходили к целому ряду русских героинь, но в образах Ольги и Полины «сталкиваются» противоположные прототипы (например, каждая из героинь одновременно напоминает и Татьяну, и Ольгу Ларину); подобной двойственностью характеризуется и наиболее сложный мужской образ поэмы – Вадим в «Рассказе графини», отражая Полину, сходен и с Ленским, и с Онегиным.

Если попытаться определить, какой из отмеченных ранее принципов работы с цитатами во второй паре новелл реализован чаще – антитеза или аналогия – то последний, вероятнее всего, будет преобладать. Сложность заключается в том, что здесь появляется еще один способ оперирования «чужим словом» – сюжетная основа прецедентного текста может воплощаться со «смещением». Так, например, «сдвигается» «Каменный гость» Пушкина, когда командор-Вадим становится вечным возмездием Доны Анны-Полины.

Есть и еще одна интересная закономерность в работе Павловой с цитатами в «Рассказе Ольги» и «Рассказе графини». Она состоит в том, что теперь обращения к текстам-источникам «накладываются» на сюжетные переключки: в симметричных ситуациях в этих рассказах Павлова обращается в одному и тому же литературному прецеденту (ср., например, параллельные сцены танцев).

Последовательное проведение параллелей на различных уровнях организации поэмы находит воплощение и в повествовании: зеркало, висящее в кабинете графини – значимая символическая деталь в поэме. «Зеркальность» рассказанных историй соединяется при этом с отчетливой противопоставленностью комических и трагических концовок внутри каждой пары. «Двоение», постоянная перемена тональности поэмы сопровождается таким же двойственным отношением к романтической традиции, с которой взаимодействует Павлова. Иронически острая или всерьез воплощая важнейшие сюжеты русской литературы, поэтесса утверждает свое право на место в ней.

Список цитируемой литературы

1. Баратынский: *Баратынский Е. А.* Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. Поэмы. Проза. СПб., 1915.
2. Гоголь: *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. Повести. М., Л., 1938.
3. Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М.: Наука, 1987.
4. Державин: *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. (Б-ка поэта; Большая серия).
5. Жуковский 1999: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 гг. М., 1999.
6. Жуковский 2008: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. Баллады. М., 2008.
7. Искра 1859: *Искра*. 1859. №24. 26 июня. С. 233–235.
8. Искра 1860: *Искра*. 1860. №29. 29 июля. С. 312.
9. Козлов: *Козлов И. И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1960. (Б-ка поэта, 2-е издание).
10. Лермонтов 2000: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. Стихотворения 1832–1841. М., 2000.
11. Лермонтов 2002: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Проза. М., 2002.
12. М 1844: *Москвитянин*. 1844. Ч. 1. №2, февр. С. 330–333.
13. М 1851a: *Москвитянин*. 1851. Ч. II. №8, апр., кн. 2. С. 388.
14. М 1851b: *Москвитянин*. 1851. Ч. III. № 9–10, май, кн. 1–2. С. 157–158.
15. Павлова 1863: *Павлова К.* Стихотворения. М., 1863.
16. Павлова 1915: *Павлова К.* Собрание сочинений: В 2 т. / Ред., [предисл.] и материалы для биографии К. Павловой Валерия Брюсова. М., 1915.
17. Павлова 1939: *Павлова К. К.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1939. (Б-ка поэта.)
18. Павлова 1964: *Павлова К. К.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. (Б-ка поэта, 2-е издание).
19. Павлова 1985: *Павлова К. К.* Стихотворения. М., 1985.
20. Пушкин: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в 10 томах. Том 4. Евгений Онегин, драматические произведения. М., 1960.
21. Раут: *Раут*. Литературный сборник в пользу Александрийского детского приюта. Издание Н. В. Сушкова, кн. 1. М., 1851. С. 131–327.

22. Рачинский: *Рачинский С. А.* Стихотворения Каролины Карловны Павловой и воспоминания о ней // Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899. С. 106–111.
23. РВ: Русский вестник. 1859. Т. IX, янв. кн. 1. С. 181–196, кн. 2. С. 337–349; февр. кн. 1. С. 501–514, кн. 2. С. 691–708.
24. РО: Русское обозрение. 1896. № 4. С. 878–902.
25. С 1851а: Современник. 1851. Т. XXVII, кн. 5, отд. V. С. 3–11.
26. С 1851b: Современник. 1851. Т. XXVII, кн. 6, отд. VI. С. 153.
27. С 1851с: Современник. 1851. Т. XXVIII, кн. 7., отд. 7. С. 42–44.
28. Хомяков: *Хомяков А. С.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М., 1900. С. 112–113.
29. Das deutsche Werk Karolina Karlovna Pavlovas: Textsammlung zur ersten deutschen Gesamtausgabe. Bd. 1–3. Rosenweg, 1994
30. Ашукин: *Ашукин Н. С. К. Павлова // Путь.* 1914. №1. С. 19, 29–37.
31. Белецкий 1917: *Белецкий А. И.* Новое издание сочинений К. К. Павловой // Известия Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности. 1917. Т. 22. Кн. 2. С. 201–220.
32. Белецкий 1923: *Белецкий А. И.* Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг. // Творческий путь Тургенева / Ред. И. Л. Бродский. Петроград, 1923. С. 135–166.
33. Брюсов: *Брюсов В. Я.* Каролина Павлова // Ежемесячные сочинения. 1903. №11/12. С. 273–290.
34. Васильева: *Васильева Н. В.* Поэма Каролины Павловой «Кадриль»: поэтика и литературный контекст. Работа на конкурс НИРС (НИУ ВШЭ). 2021. Рукопись.
35. Вацуро 1985: *Вацуро В. Э.* Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 49–90.
36. Вацуро 1994: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. Элегическая школа. СПб., 1994.
37. Гайденков: *Гайденков Н. М.* Примечания // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 543–596. (Б-ка поэта, 2-е издание.)
38. Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 2012.
39. Гёпферт. Файнштейн: *Гёпферт Ф., Файнштейн М. Ш.* Из истории литературного наследия К. К. Павловой // Ежеквартальник русской филологии и литературы. Т. II. 1996. № 3. С. 303–319.

40. Громов: *Громов П. П.* Каролина Павлова // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 5–74. (Б-ка поэта, 2-е издание).
41. Гроссман: *Гроссман Л. П.* Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни московских литературных салонов 40-х годов. М., 1922.
42. Казанович: *Казанович Е. П.* Примечания // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1939. С. 406–446. (Б-ка поэта.)
43. Коварский: *Коварский Н. А.* <Вступительная статья> // Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1939. С. 5–26. (Б-ка поэта.)
44. Кони: *Кони А. Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М., 1968. С. 121–126.
45. Рапгоф: *Рапгоф Б. Е.* К. Павлова: Материалы для изучения жизни и творчества. Петроград, 1916.
46. Роднянская: *Роднянская И. Б.* Павлова К. К. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 493–499.
47. Файнштейн: *Файнштейн М. Ш.* «Меня вы назвали поэтом...»: Жизнь и литературное творчество К. К. Павловой в ретроспективе времени. Verlag F. K. Göpferf. Fichtenwalde, 2002. FrauenLiteraturGeschichte. Bd. 15.
48. Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Одна из забытых // Новая жизнь. М., 1916. № 3. С. 195–198.
49. Fusso: *Fusso, S.* Pavlova's *Quadrille*: The Feminine Variant of (the End of) Romanticism // *Essays on Karolina Pavlova* / Ed. by Susanne Fusso, Alexander Lehrman. Northwestern University Press, 2001.
50. Greene: *Greene, D.* Karolina Pavlova / D. Green. Reinventing Romantic Poetry: Russian Women Poets of the Mid-Nineteenth Century. University of Wisconsin Press, 2003.
51. Hasty: *Hasty, O. P.* The Woman Poet's Tatiana // *Gender and Sexuality in Russian Civilisation* / Ed. by Peter I. Barta. London, New York: Routledge, 2001. P. 205–218.
52. Heldt: *Heldt, B.* Terrible Perfection: Women and Russian Literature. Indiana University Press, 1987.
53. Kelly: *Kelly, C.* History of Russian Women's Writing. 1820–1992. New York: Oxford University Press, 1994.
54. Mellor: *Mellor, A. K.* Romanticism and Gender. New York: Routledge, 1993.
55. Vowles: *Vowles, J.* The Inexperienced Muse: Russian Women and Poetry in the First Half of the Nineteenth Century // *A History of Women's Writing in Russia* / Ed. by Adele Marie Barker, Jehanne M. Gheith. Cambridge University Press, 2002. P. 62–84.

Abstract

The poem "Quadrille" («Кадриль») by Karolina Pavlova has drawn the attention of previous researchers mostly due to the tradition of Russian romanticism reflected in the text. The novelty of this study lies in the particular attention given to the composition of the poem.

The poem consists of four short stories: "Nadina's Tale" («Рассказ Надины»), "Lisa's Tale" («Рассказ Лизы»), "Olga's Tale" («Рассказ Ольги») and "The Countess's Tale" («Рассказ графини») – framed by a common narrative framework. The study describes the multiple parallels between four stories about first love and first disappointment told by young noblewomen.

The whole composition of "Quadrille" appears to be based on the principle of symmetry. The four women's stories form into two symmetrical pairs; in each pair, the same plot has two opposite outcomes: comic and tragic. Depending on the comic or tragic mode, the author organizes the intertextual layer of each of the stories. The most important authors to whom Pavlova constantly refers are Pushkin, Baratynsky, and Lermontov. Pushkin's novel in verse "Eugene Onegin" has the most meaningful impact on the storylines in "Quadrille" since the four female characters of the poem echo Tatiana Larina's fate in one way or another.

Lisad

Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Anastasiia Loginova,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihlitsentsi) minu loodud teose

«Кадриль» К. К. Павловой в современном литературном контексте

,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Tatjana Stepanišševa,

(juhendaja nimi)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.



Anastasiia Loginova
26.05.2023

Autorsuse kinnitus

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva magistritöö ise ning toonud korrektselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride kolledži slavistika osakonna magistritöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.



Anastasiia Loginova

Tartus, 26.05.2023