

Татьяна Соколова
О пользе графомании

Именно из дилетантизма, из атмосферы «стихотворных записок на полях книг» выходит новое явление — Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры.

Ю. Н. Тынянов. О литературной эволюции

Обращая внимание на необходимость изучения дилетантизма как материала, имеющего колоссальное эволюционное значение, Ю. Н. Тынянов отмечал, что именно в деятельности дилетантов автоматизируются предшествующие поэтические традиции, сигнализируя, таким образом, о потребности литературной системы в преобразовании [Тынянов 1977: 270, 271]. Литературное дилетантство и писательство взаимосвязаны: обе эти сферы деятельности перетекают друг в друга, являя примеры бытования поэтических текстов и узнавания их авторов — уже признанных и только прорывающихся в лидеры.

Много лет назад, почти случайно, я стала обладательницей стихотворной тетрадки, представляющей собой дневник молодой женщины начала XX века, чье имя скрыто псевдонимом-маской. В ту пору я работала в Государственном Литературном музее (Москва) и оказалась по служебной надобности в доме, хозяйка которого продавала старинную мебель — стол и что-то еще. Жила она в районе нынешнего мет-

ро «Октябрьское поле», была немолода (или мне так казалось тогда из-за разницы в возрасте с ней), гостеприимна и разговорчива. Почему-то она отдала мне тетрадку стихов своей сестры; той, кажется, уже не было в живых. Музей тетрадкой не заинтересовался (имя автора никому не было известно), поэтому она осталась у меня. Недавно я листала ее и меня поразило то, что этот поэтический дневник отражает очень любопытные элементы сознания интеллигентного человека и некоторые черты культуры той поры. А более всего обращало на себя внимание то, как содержимое тетрадки, преломляя и запечатлевая голоса разных поэтов, передает поэтический гул эпохи и воспроизводит читательский опыт, обнаруживает гуманитарную составляющую воспитания.

Поэтому мне и пришло в голову рассмотреть это свидетельство, попытавшись произвести своего рода синхроническую реконструкцию, открывающую взору некоторые признаки хождения поэтических текстов в читательской среде. Представляя содержимое стихотворной тетрадки на суд читателя, следует объясниться и показать те особенности публикуемого материала, которые видятся мне как знаменательные. Начнем с очевидного.

Маска, я тебя знаю?

На обложке тетрадки рукой автора написано: «Стихи Капочки Трике». Имя является уменьшительно-ласкательной формой от нечастой, но вполне употребительной Капитолины (именины 27 октября (9 ноября)). Есть у этого имени и фонетический омоним — греческая буква *κάππα*, нередко использовавшаяся в названиях студенческих братств и обществ (например, привилегированное *Phi Beta Kappa*, основанное в 1776 г.). Недоказуемо, но не исключена обусловленность имени на обложке данным обстоятельством, ведь автор, как будет видно из содержимого тетрадки, причастна к студенчеству.

Фамилия, выведенная рукою автора, несомненно, связана с романом Пушкина «Евгений Онегин» и одним из его второ-

степенных персонажей — французом Трике, который на именинах Татьяны Лариной поет для нее куплеты (гл. V; строфа XXVII). О комедийном происхождении данной фамилии и об упомянутой Пушкиным популярной песенке подробный комментарий составили Б. В. Томашевский и Ю. М. Лотман [Лотман 1980: 280]. Мы же обратим внимание на то, что фамилия Трике ассоциируется в нашем сознании, во-первых, с одним из самых знаменитых произведений литературы XIX века, а во-вторых, с автором наивно-простодушных куплетов «Какой прекрасный этот день» из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», слова которых написал К. С. Шиловский (1849—1893), соавтор либретто (ставшие чрезвычайно популярными «Ви — роза, ви — роза...» пошли именно отсюда). Важно для нас и то, что фамилия Трике может указывать на использование автором поэтической тетрадки литературной маски. Прием такой не редкость. Едва ли не самые яркие его случаи — Козьма Прутков в литературе XIX века и Черубина де Габриак¹ в поэзии начала XX века. Заметим, что творчество Черубины станет фактом литературной жизни примерно год спустя после того, как запишет свои стихи Капочка Трике, и отметим, что природа маски Козьмы Пруткова связана с пародией, прежде всего, а Черубины — с мистификацией.

Таким образом, если Капочка Трике — это псевдоним (реальных персонажей с таким сочетанием имени и фамилии обнаружить не удалось), или ник (*англ.* nickname), как сказали бы нынешние пользователи Интернета, то его атрибутами должны быть комедийность или пародийность, фарсовость и простодушие, укорененные в историко-культурных коннотациях, то есть дополнительных смысловых приращениях использованной фамилии, и связанная с этим же автоирония. Имеет значение и то, что фамилия Трике французская; это обстоятельство важно для одной из особенностей стихотворной подборки — включенные в тетрадь переводы и реминис-

¹ Елизавета Ивановна Дмитриева (1887—1928) — русская поэтесса, стихи которой печатались в журнале «Аполлон» с 1909 г. и имели головокружительный и несомненный успех.

ценции из западной литературы относятся только к творчеству французских писателей.

Выбор любого псевдонима нельзя считать случайным, ибо, как отмечала Л. Я. Гинзбург, Юнг полагал, выдвигая концепцию *маски*, что «о своей маске индивид знает, что она, „с одной стороны, соответствует его целям, с другой — требованиям и мнениям его окружения...“» [Гинзбург 1977: 16], а человек в процессе своего становления начинает в какой-то момент ориентироваться на тот или иной образ, уже существующий в общем сознании, «подключается к историческому характеру» [Гинзбург 1977: 24]. Следовательно, имя, запечатленное на обложке тетрадки, — это указание и на некоторые черты характера, и на самоидентификацию, и на культурные ценности, а также на возраст автора стихов и, вероятно, на характер отношений с близкими.

Однако поэтические тексты в тетрадке Капочки Трике — это не пародии, не имеют они отношения и к мистификации. Не подтверждаются и ассоциации, навеваемые заявленным на обложке именем-маской. Иначе говоря, псевдоним не отражается на поэтике (если этот термин приложим к дилетантской поэзии) и не связан с мировосприятием автора. Примером тому может послужить стихотворение «Песнь умирающего интеллигента»:

16/VIII.07

Будь проклята любовь без смелого признанья,
Не подарившая улыбки никому,
Заглохшая средь пламени страданья.
Как аромат в удушливом дыму,
Заглохшая любовь без смелого признанья...

Стихотворение тематически погранично и «Последним словам» В. Я. Брюсова («И я опять пишу последние слова, / Предсмертные стихи, звучащие уныло...», 1896), и «Песни о Буревестнике» (1901) Максима Горького, и стихам Власа («Маленькие, нудные людишки / Ходят по земле моей отчизны...») из его же пьесы «Дачники» (1904).

Злые и даже памфлетные «Vers le certificat!», включенные в тетрадку, тоже никак не вяжутся с простодушными куплетами оперного Трике:

Paris. 8/XII.07

Крикливой пёстрою толпою
Явились мы издалека,
Не зная сна, лишась покою,
Объяты страстию одною
Несёмся все к *certificat*...
.....
Туда, к нему летят все взгляды,
К нему протянута рука —
Не ждем уж в жизни мы отрады,
Одной лишь жаждем все награды
Certificat, certificat!

В тетрадке есть и еще ряд попыток немасочного существования автора, иногда — без опоры на какой-либо протограф, как в стихотворении «Больной», стремящемся передать живую боль от чужого страдания:

Paris. 24/VI.07

Склонись на колени ко мне, дорогая,
И очи попробуй закрыть...
Быть может, любовно и нежно лаская,
Сумею я боль утишить...

Жанровая сценка на вокзале «Берте» тоже отклонение от приросшей маски:

Paris. 26/VI.07

Она на площадке вагона стояла...
Отъехать был поезд готов...
В лице ее бледном, усталом дрожало
Глубокое горе, без слов...

В таких случаях очевиднее беспомощность автора: если опора на чужую форму камуфлирует отсутствие поэтической индивидуальности, то без такой поддержки соскальзывание в эпигонство несомненно.

В тетрадь, имеющую форму путевого журнала или дневника, вошли стихи 1907—1908 гг., всего — 21 текст (публикуются из них 13). Рядом с большинством стихотворений указаны число, месяц и город, где была сделана запись. Сколько лет было автору в то время? В какой семье она росла? Чем занималась или собиралась заняться? В записях мелькают города — Париж, Женева, Фрайбург, Гейдельберг, отражены события, переживания, впечатления (житейские, литературные и проч.) ее жизни, слышатся язык и интонации времени. И именно этим стихотворная тетрадка, о судьбе владелицы которой я ничего не знаю (и вряд ли когда-нибудь узнаю), как и о судьбе адресатов ее посланий, интересна: попытка восстановить биографию спрятавшегося за маской автора оборачивается реконструкцией элементов литературной ситуации.

Существенной чертой записей в тетрадке является отсутствие в них нарочитости и рисовки, и все, занесенное на эти линованные страницы, — отражение незатейливого жизненного опыта автора. Характер текста, безусловно, можно считать автодокументальным, но от обычного женского дневника эту тетрадку отличает то, что записи в ней сделаны не прозой, а стихами, поэтому здесь исповедальность не просто превалирует над автобиографичностью, которая, по мнению исследователей, требует какой-никакой дистанцированности [Савкина 2001: 23], но умножена *лирическим* взглядом на мир, переживаниями сердца и духа [Песков 2008: 151].

Поэтому можно сказать, что цель псевдонима-маски — стремление увести читателя от соотнесения имени с реальной личностью — в случае Капочки Трике достигается парадоксально, однако особенно успешно, ибо никаких иных материалов для реконструкции подлинной личности автора, кроме имеющихся в нашем распоряжении лирических текстов, у нас нет. Иначе говоря, полагаться можно лишь на тексты, с помощью которых Капочка Трике выстраивает свой образ, и бóльшая их часть не только узнаваема, но, пожалуй, не менее знаменита, чем шляпа Наполеона (см.: [Толстой 1953: 79]).

Полифония: XIX век, Бальмонт, Брюсов etc.

Тетрадка, как поэтическим манифестом, начинается стихотворением «Мне хочется вихрем по степи промчатся...», за которым слышится широко известное «Хочу» (1902) Константина Бальмонта: «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...». Совсем для того времени по-бальмонтовски («Будем как Солнце», 1902) звучат и слова Капочки: «Песнь солнцу, блеснувшему на мне» («Ты, светлый Бог, тумана мрак пронзивший...»).

Сквозь строки стихотворения «Ляле» (21.VIII.1907) — «Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья...» — прочитывается не столько гётевское «Остановись, мгновенье!», сколько тоже бальмонтовское «Сказать мгновенью: стой!» (1902) и его же «Только мимолётности я влагаю в стих. / В каждой мимолётности вижу я миры, / Полные изменчивой радужной игры» (1903). И кто знает, не с брюсовским ли «Сонетом к форме» (1895) связана сама тема этого стихотворения.

Отметим, что первое десятилетие XX века было для К. Бальмонта временем наибольшей популярности. В 1904—1905 гг. вышел двухтомник его стихов в издательстве «Скорпион», с 1907 г. начинает выходить собрание его стихов в 10 томах. О Бальмонте в это время много и говорят, и пишут, отмечая, среди прочих особенностей его поэзии, моментализм и этюдность, преобразование приглянувшегося поэту мгновения в стихи. Вот и стихи Капочки Трике ассоциируются с общим для символистов «культом мгновения», титула непревзойденного певца которого носил К. Бальмонт [Гаспаров 1993: 9].

Однако существенно и другое: традиция поэтической передачи напряженности переживания мгновения восходит к А. А. Фету («Шепот, робкое дыханье...», 1850), то есть к поэзии XIX века.

Читая Капочку Трике, ловишь себя на мысли, что поэтические строчки льются из автора как повседневная речь, складываются, как обычные слова и заметки; она их не обдумывает мучительно, не правит, не переписывает набело с черновика, не смущается тем, что сбивается с размера и строфики,

не замечает разнообразных лексических неловкостей и порой собственной авторской глухоты: она просто так думает — рифмами, ритмами и образами. В стихах Капочки Трике использованы как двухдольные, так и трехдольные ритмы, часто — с переакцентировкой, которую не всегда можно отграничить от банального сбоя и тем более затруднительно возвести в ранг ритмической инверсии. Тетрадка таит в себе рефлексивность, медитативность, аллегории, символы, аллитерации (см. например, «Фонтан», где доминирует свистящий согласный [с], передающий свист струящейся воды). Здесь послания, пейзажные зарисовки, жанровые сценки, инвективы, сонеты, баллады и проч. сменяют друг друга. Немало в тетрадке и стихов, которые можно причислить к разряду символических («Люблю я широкое синее море...», «Попала я в страшное царство», «О, бессмертная, Ложь...», «Я для моей души тоскующее мятежной...»), а также таких, где отмечаются эсхатологические мотивы.

Говоря о жанровом составе тетрадки необходимо отметить, что она частично отражает ту перелицовку, которая произошла в жанровой системе русской литературы начала XX века, когда одни жанры отходили на второй план, другие, приобретая новые содержательные и формальные черты, переживали второе рождение. К последним относится стихотворное послание. Широко распространенный в литературе первой половины XIX века, этот жанр возобновился в конце XIX — начале XX века, к нему охотно обращаются Брюсов, Бальмонт, Гишпиус (см. подробнее: [Петрова 2011: 41–46]). Актуализацию жанра улавливает и Капочка Трике, многократно в своем поэтическом дневнике устремляя внимание в его сторону, что заметно по названиям: «Мане Мухаринской. Paris. 17/VI.07», «Ляле», еще раз «Ляле. 21/VIII.07», «Берте. Paris. 26/VI.07», «Больной. Paris. 24/VI.07».

Все приемы и жанры, использованные автором, подчинены стремлению передать и сохранить мимолетные впечатления и состояния души. Отсюда беглость, поспешность, некоторая небрежность стиха, тоже связывающиеся в восприятии с манерой Бальмонта [Озеров 1983: 12].

Однако проще всего было бы отнести Капочку Трике к стилизаторам или эпигонам Бальмонта, коих уже к концу 1900-х гг. было несметное количество. Но бальмонтисты, как известно, доводили до предела, до пошлости пышную декоративность своего учителя. Что же касается нашей героини, то, упомянув поэзию К. Бальмонта как своего рода источник ее стихов, необходимо отметить, что для Капочки Трике манера Бальмонта не столько протограф, сколько призма, проявлявшая и актуализировавшая, по-новому преломлявшая традиции классической русской поэзии, и форма, дающая ключ к самовыражению.

И еще Капочку Трике завораживает в Бальмонте и в новой поэзии то, что много позже Г. Шенгели в очерке о Верлене опишет как «жадность к жизни, умение лирически влюбляться в любой пустяк... умение петь всеми словами, от самых возвышенных до самых грубых», давшие «могучий освобождающий толчок всей последующей поэзии» и ее «тематическое раскрепощение» [Шенгели 1996: 20].

Однако стихотворные упражнения Капочки Трике не сводимы только к аллюзии на манеру Бальмонта. В стихах Капочки слышен гул поэтических голосов, что в подавляющем большинстве случаев является результатом слуховой, ритмической памяти. Не противопоказано также применительно к нашей героини вести речь либо о центоне, но в расширительном значении термина, либо о пастихе, или пастиччо. В то же время, определяя ласкуты-включения, следует помнить об устойчивости некоторых поэтических мотивов; тем более, что к целям пародирования заимствования Капочки Трике отношения не имеют.

Включения в стихи отдельных строк другого или других авторов и в самом деле нередки у Капочки Трике. Например, в стихотворении «Доступно ль мне спокойное забвенье?» есть строка «Алмазы радости, жемчужины страданья», где «жемчужины страданья» из «Кинжала» М. Лермонтова: «И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла, / Но светлая слеза — жемчужина страданья». Лермонтовым же веет и от строки «Крикливой пёстрою толпою...» (*Vers le certificat!*): ср. «Как

часто, пёстрою толпою окружён»... (М. Ю. Лермонтов. 1-е января. 1840). Впрочем, не обошлось здесь, вероятно, и без пушкинских «Цыган»: «Цыгане шумною толпой...» (1824).

Отметим также, что «Кинжал» с эпиграфом из одноименного стихотворения М. Ю. Лермонтова — «Иль никогда на голос мщенья / Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...» — есть у В. Я. Брюсова (1903) в цикле «Современность». Таким образом, еще один мотив поэзии XIX века, актуализированный явным лидером поэзии начала XX века, фиксируется и используется Капочкой Трике.

К Брюсову же, вероятно, восходит и строка «Гроба страдания» в стихотворении «Париж» (1907), см.: «Каждая комната — гроб!» в стихотворении В. Брюсова «Словно нездешние тени...» (1900).

Итак, центонность стихотворений Капочки Трике означает заимствование лексических фрагментов, образов, интонационных и ритмических моделей [Бирюков 2004]. И хотя «последним приемом (он еще называется перепевом) часто пользуются поэты-сатирики» [Бирюков 2004], центонность текстов нашей героини укоренена в начитанности и восприимчивости автора: стихи наиболее читаемых и почитаемых поэтов, которым она бессознательно подражает, Капочка Трике использует в качестве риторических образцов.

Рутинной литературной (и поэтической) реальности начала XX века все еще не были чужды образцы XIX века, 1870—1880-х гг. в частности. В связи с этим для расщепления гула поэтических голосов в тетрадке Капочки Трике *a priori* представляется важным творчество К. К. Случевского (1837—1904), одновременно и искушающее на некоторую поэтическую корявость, и соединяющее Золотой и Серебряный века русской поэзии [Приходько 1981; Перельмутер 1983] (сама дата рождения Случевского — 1837, год смерти Пушкина, — не могла не иметь значения для символистов). Поэзии Случевского, чья последняя прижизненная книжка «Песни из Уголка» вышла в 1902 г., не противоречит классической традиции, обнаруживая свою укорененность в литературе XIX века, но одновременно принята такими поэтическими лидерами эпохи, как

Вяч. Иванов (см. его «Тени Случевского»; 1906), Ин. Анненский, В. Брюсов и Ф. Соллогуб. Ведь на первый план уже вышел символизм и определились основные его наследники — акмеизм и футуризм. Закрепленный за каждым из этих течений канон текстов в то время еще даже не сформировался, но находки старших мастеров уже связывались с именем каждого из них и узнавались, а их приемы и интонации перерабатывали на свой лад многие, кто ощущал свою причастность к поэзии. Именно так и следует относиться к связи стихов Капочки Трике с творчеством самых значимых и знаковых фигур поэтической жизни той поры, чьи голоса в начале XX века наиболее слышны и узнаваемы.

Судя по всему, автор стихов в тетрадке не принадлежит к художественной богеме, не выказывает особого интереса к общественной жизни (никаких отголосков политических событий эпохи — а это время излета Первой русской революции 1905—1907 гг. — в записках нет). Она просто передает свои повседневные путевые и бытовые наблюдения, переживания, выражает довольно бесхитростные мысли и описывает стихами — искренне, эмоционально, темпераментно, порой живописно и экзальтированно — нехитрые дни своей жизни во время путешествия или поездки, бросаясь при этом то к одному поэтическому образцу, то к другому. Динамика подписей к стихам (даты и топонимика) указывает на то, что автор учится и живет в Париже, но едет в Германию, затем снова возвращается в Париж.

Известно, что к началу XX века большинство европейских университетов открыли свои двери для женщин, но не всегда на тех же условиях, что для мужчин. Среди городов, где побывала Капочка Трике, есть и Гейдельберг, университет которого в то время славился либерализмом и большим притоком иностранных студентов, в том числе женщин. Однако стихотворение о сертификате (свидетельстве о полученном образовании, заменявшем женщинам диплом в некоторых высших учебных заведениях) написано в Париже и пестрит вставками на французском языке. Вероятно, свой сертификат Капочка Трике планировала получить в Сорбонне, традици-

онно считавшейся крупнейшим и престижнейшим университетским центром.

Вряд ли стоит искать художественную значимость стихов в тетрадке, хотя одним достоинством, соответствующим замечанию Пушкина о том, что поэзия должна быть немного глуповата (см.: Пушкин — Вяземскому, 1826, вторая половина (не позднее 24) мая [Пушкин 1982: 243]), они, несомненно, обладают.

Эти стихотворные записки допустимо счесть бесполезным сочинительством и эпигонством, а можно — любопытным его-документом; свидетельством путника, любопытствующего в жизни, и способом самонаблюдения; формой, фиксирующей важность переживаемых дней.

Однако свидетельств о том времени — ярких и выразительных — немало, поэтому, как мне представляется, неучтенная архивами тетрадка интересна другим: пограничностью литературной и внелитературной действительности, когда одержимый страстью к поэзии человек воспринимает мир через ее призму и выражает себя с ее помощью. Кроме того, поэтический дневник Капочки Трике, в силу отсутствия каких-либо биографических данных об авторе, является своего рода дистиллированной (а может быть и стерильной) средой, обнаруживающей случаи бытования стиха в пору его популярности среди интеллигенции.

Ни сама Капочка Трике, ни ее тексты никоим образом не легитимированы в литературе, не являются фактом литературной жизни, но содержимое тетрадки передает ряд черт, корреспондирующих и соотносимых с литературной действительностью начала XX века, присущих тому периоду, в хронологические границы которого встраивается данный лирический дневник, датированный, как уже отмечалось, 1907—1908 гг., а они являются частью эпохи поэтического бума начала XX века.

В совокупности черт, характеризующих тетрадку, стоит отметить некоторые сообщающиеся с ней тенденции русской поэзии начала XX века: во-первых, господство лирики; во-вторых, нередкое конструирование поэтических сборни-

ков той поры по модели лирического дневника, предполагающей, что читателю интересна сама последовательность душевных движений автора [Гаспаров 1993: 13]. В то же время, Капочку Трике трудно упрекнуть во вменяемом когда-то модернистам в вину демонстративном уходе от повседневной действительности, в нарочитой увлеченности прихотливой тематикой и затейливыми способами выражения.

В тетрадке есть перевод стихотворения Поля Верлена «Un grand sommeil noir...» («Мрачный сон») из его книги «Мудрость» (1880). Поль Верлен, как известно, был программным автором для русских модернистов, и к началу XX века переводы стихотворения «Un grand sommeil noir...» сделали Ф. Соллогуб (1897) и В. Брюсов (1898). В явной зависимости от решения Брюсова находится первая строфа перевода Капочки, рифмующей «вежды» и «надежды» и заимствующей у Брюсова строку «Усните, все надежды!», ср.:

Капочка Трике

Сон черный, как молчанье,
Спустился мне на вежды.
Усните, все желанья,
Усните, все надежды...

В. Я. Брюсов

Огромный, черный сон
Смежил мне тяжко вежды.
Замри, ненужный стон,
Усните, все надежды!

[Верлен 1994: 341]

Заимствования в первой строфе оставляют нам свидетельство читательской предпочтительности перевода Брюсова у современников. Вторая же и третья строфы не совмещаются с переводами Сологуба и Брюсова; здесь Капочка предлагает собственный вариант прочтения Верлена, не смущаясь трудностей перевода, о которых много позже, в 1945 г., писал Г. Шенгели: «Переводить Верлена крайне трудно... В некоторых его стихах точное значение слова играет лишь подсобную роль, и художественное впечатление создается игрой звуков и ритмов...» [Шенгели 1996: 21—22]. Тем не менее Капочка Трике вносит свой скромный вклад в методику переводов Верлена, записав параллельно — билингово — свой русский и авторский французский тексты стихотворения.

С идейным и образным миром, тематикой новой русской поэзии связывают тетрадку Капочки Трике и опыты литературных реминисценций, к которым относится ее стихотворение «Из Пьера Лоти».

Кстати сказать, в мелодике упомянутого стихотворения не обошлось без М. Ю. Лермонтова и его «Демона» (1837), в частности. Творчеству этого поэта присущи черты (символика образов, психологизм и автобиографическая исповедальность), оказавшиеся востребованными новым временем. Возможно, бесполезным для подтверждения этого обстоятельства является тот факт, что в работе над юбилейным, иллюстрированным изданием его сочинений, подготовленным к 50-летию со дня смерти поэта (1891), участвовали М. Врубель с иллюстрациями к «Демону», В. Серов, А. Васнецов, Л. Пастернак и другие художники. «Сочинения» в трех томах вышли в 1891—1899 гг. (М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К^о). Это было одно из интереснейших в своем времени изданий и из-за подбора иллюстраций, и потому что при его печатании использовался фотомеханический способ, бывший новшеством. Он позволял воспроизводить авто- и фототипии, цинкографию, придавая аутентичность изображениям. Издание и по сей день имеет немалую букинистическую ценность. Кто знает, не оно ли способствовало актуализации интереса к поэту у читателей, в том числе и у молодого поколения?

Отмеченные попытки перевода и литературных реминисценций контаминируют с такими тенденциями и особенностями новой поэзии, как, во-первых, обращение к иррациональному в воспринимающем сознании [Гаспаров 1993: 15], и, во-вторых, акцент на экзотике — в истории (как у Брюсова), в мифологии (как у Вяч. Иванова), в географии (как у Бальмонта и Гумилёва), на что модернистов толкает умышленный и демонстративный уход от повседневной действительности [Гаспаров 1993: 11], а Капочку, как и в других случаях, — читательские впечатления.

Различимы у нее и интонации русского классического романа, являвшегося важным пластом культуры начала XX века, когда этот жанр становится не просто популярным, но об-

щезнчимым, чем литература и читатель (слушатель) реагируют на взаимную привязанность. Ритмико-мелодический строй романса узнается, например, в стихотворении «Париж», дактиль которого вызывает в памяти отголоски и «Утра туманного, утра седого...» И. С. Тургенева («В дороге», 1843), и более позднего стихотворения А. Н. Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные...» (1876). Примечательно, что используются эти реминисценции для городской зарисовки, а не как вариация на тему ушедшей любви (мотив, считающийся жанрообразующим для романса). В связи с этим стоит, вероятно, отметить ряд обстоятельств бытования упомянутых текстов, тургеневского, прежде всего. Романс «В дороге» известен примерно с середины XIX века. Автором музыки на слова Тургенева считают либо его знакомого — офицера лейб-гвардии Гусарского полка, расквартированного в Царском Селе, Эрasta Агтеевича Абазу (?—1855) (см.: [Тургенев 1987: 32]), либо кого-то из членов этой семьи.

Интерес музыкантов к стихам Тургенева оживился к концу века, когда в 1885 и 1891 гг. вышли сборники его стихов. Большинство романсов на стихи И. С. Тургенева написаны именно в 1880—1910-е гг. Тогда же особую известность приобрело и «Утро туманное...» на музыку [Э. А.] Абазы, в исполнении В. Паниной ([1873]—1911). Романс звучал и на эстраде, и в домашнем быту. В 1913 г. первую строчку этого стихотворения Блок сделает эпиграфом к своему «Седому утру», а в 1920 г. выйдет сборник «Седое утро», куда войдут стихотворения Блока 1907—1916 гг.

И в этом случае Капочка Трике использует именно те интонации более ранней русской поэзии, которые актуализировались в конце XIX и начале XX веков. Естественно, что Тютчев, провозглашенный символистами своим предшественником, тоже не остался без внимания Капочки Трике: ее «Фонтан» («Как высоко поднимается / Серебристая струя...»), безусловно, восходит к «Фонтану» Тютчева («Смотри, как облаком живым / Фонтан сияющий клубится...») [Тютчев 1988: 63]. А своему переводу Верлена Капочка предпосылает эпиграф «...*silence, silence*» (последняя строка стихо-

творения Верлена), и ясно, что этот выбор отзывается эхом тютчевского «Silentium!», объявленного символистами едва ли не своим поэтическим манифестом.

Словом, тетрадка стихов Капочки Трике рядом своих особенностей оставляет впечатление любопытного свидетельства эпохи, образчика стилизации, поэтических упражнений, противоречиво отразивших и преломивших некоторые тенденции литературной жизни той поры. Капочкины стихи — это лакмусовая бумажка поэтической прививки культуры: что и кого читали и запоминали, усваивали, держали на книжной полке, заносили в альбомы.

Стихи Капочки пронизаны перепевами и ритмами поэзии XIX века, обнаруживая явные связи с ней и растворяя неявные (например, пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм...» — Капочкино «Она на площадке вагона стояла... / Отъехать был поезд готов...» из уже упоминавшегося стихотворения «Берте»), но не порождая при этом новой поэтической действительности, как то происходит у символистов, а оставаясь в рамках стихотворных опытов и дневниковых записей, заключенных в форму стихотворного дамского альбома. Только альбома трансформированного: он заполняется собственноручными поэтическими строками владелицы, а не стихами, которые записывают в него поэты (как было в начале XIX века) или переписывают обладатели альбома (как происходило в середине XIX века и позже). Иначе говоря, стихотворная тетрадка Капочки Трике — это, помимо всего прочего, еще и свидетельство умирания альбома, одной из форм бытования литературы в культуре: альбом уходит вслед за самой литературной эпохой, его породившей.

Таким образом, тетрадка Капочки Трике, запечатлевающая общие признаки эволюции поэзии и ее характерные черты, оказывается частным подтверждением общих законов развития культуры.

Исходя из ряда теорий, описывающих эти законы, в том числе, из соображений, высказанных Ю. М. Лотманом в исследовании «Культура и взрыв» [Лотман 1992], можно пред-

положить, что литература как часть культуры и поэтическое творчество как часть литературы являются структурами, постепенно накапливающими смыслы, и становятся самодостаточными в результате «взрыва». Иначе говоря, поэзия, погруженная во внешний мир, втягивает этот мир и накопленный им опыт в себя (то есть усваивает их) и выбрасывает переработанными (то есть организованными и преобразованными по законам творчества [Лотман 1992: 208—209]), превращая реально виденное в условно реальное (то есть в вымысел) [Лотман 1992: 61—62]. В то же время импульсы культуры входят в бытовое поведение как его элементы. С этой точки зрения, дневник может быть рассмотрен как пространство культуры, лежащее вне литературы, но находящееся в диалоге с ней (то есть взаимодействующее с ней и обуславливающее ее). А стихотворный дневник предполагает аналогичные отношения с поэзией.

Иными словами, любые усилия, требующиеся для того, чтобы написать стихотворение и сделать это так, чтобы стал понятен не только его явный, но и неразличимый в осязаемом смысле, накапливаются в культуре. Стихия складного, эмоционального и искреннего, ритмического и рифмованного рассказа, распространенного в культуре в некоторые периоды ее развития (такими были начало XIX и XX веков в России), создает благодатную почву для художественного взрыва, приводящему к качественному скачку.

«Существование факта как *литературного*, — писал Ю. Н. Тынянов, — зависит от его дифференциального качества (то есть от соотносительности с литературным, либо внелитературным рядом), другими словами, — от функции его. То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается» [Тынянов 1977: 273]. В этом смысле стихи Капочки Трике, отсылающие к поэзии предшествующей и воскрешающие тени Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Случевского, Апухтина и других поэтов, указывают на произошедшее изменение функции элементов поэзии этих

авторов, на превращение их литературных приемов в речевые, банальные, служебные, то есть эпигонские и стертые. Одновременно в поэтических опытах Капочки отмечаются предвестники преобразования системы, аккумулируются пристрастия, сюжеты и темы, которые либо уже есть, либо еще возникнут в поэзии на новом витке ее эволюции.

Этим, на мой взгляд, и любопытны стихи, выбранные из тетрадки Капочки: они как бы отражают атмосферу одного из самых интересных периодов русской литературы, когда читательские ожидания и накопленная инерция классической поэзии создали условия для литературного прорыва, породив Серебряный век русской поэзии.

Поэтическим перепевам, переложениям, пародиям, подражаниям, цитатам (явным и скрытым), вариациям, ассоциациям посвящено немало работ. Их библиографический список, наверняка, окажется весьма объемистым. Однако вряд ли наберется много описаний частных свидетельств, ассоциирующихся с дневником, да еще стихотворным, запечатлевших то, как осколки стихов, их ритмы и интонации, формы и фразы, а кроме этого — что особенно важно — читательская ориентация на поэзию и поэтическая традиция, растворяясь в повседневности, оборачивались дневниковыми записями и становились инструментом самовыражения. В этом, полагаю, и заключается уникальность тетрадки стихов ушедшей в небытие Капочки Трике, умноженная тем, что сама ее дневниковость мерцает, как тухнущая лампада: огонь в ней задувает поднимающийся ветер грядущих перемен, которые сделают любое частное свидетельство потенциальным материалом следственного дела, от чего, с одной стороны, многократно возрастет ценность подобных реликвий, а с другой стороны, их хранение станет небезопасным, и дневник в XX веке, вслед за поэтическим альбомом, практически исчезнет из обихода в России.

Безусловно, реестр имен, отраженных тетрадкой, и вкраплений, включенных в нее, можно и пополнить. Однако множить примеры заимствований — явных и неявных — смысла, пожалуй, нет: речь ведь не о досье, а о тенденции, отражен-

ной едва не затерявшейся тетрадкой. А она представляет собой для истории литературы интересное и значимое свидетельство популярности у читателей и укорененности в культуре творчества поэтов, чьи особенности манеры и стиля воспроизводились и моделировались намеренно или бессознательно.

Не поэтому ли тетрадка Капочки Трике, которую все время хочется назвать ученической, невольно наводит еще на одну тему — болезненную и актуальную ныне тему преподавания словесности?

Мы все учились понемногу

Как известно, сложение стихов считалось частью элементарного образования со времен едва ли не античных. С конца XVIII века курсы русской словесности также имели своей целью «приучать... детей к благозвучно изящной родной речи... знакомить с именами замечательных в литературе лиц и обогащать память хорошими оборотами» [Перевлесский 1842]², для чего включали не только грамматику, но и краткие правила стихосложения и описание родов поэзии, входившие в занятия риторикой. Понятие «словесные науки» объединяло дисциплины, относящиеся к человеку, как обладателю «силы ума» и «дара слова» [Кошанский 1834: 1]³, а методика преподавания подразумевала практическое овладение всеми упомя-

² Перевлеский Петр Миронович (1815—1866) — славист, педагог, писатель; выпускник Московского университета. Преподавал в разных учебных заведениях, в том числе Московском дворянском институте, Лазаревском институте восточных языков, Александровском (Царскосельском) лицее (с 1851 г.), где проработал 15 лет, а с 1862 г. являлся профессором русской словесности. Автор ряда известных учебных пособий: «Русское стихосложение» (1853), «Памятники старославянского языка» (1854), «Грамматика старославянского языка» (1856), «Практическая грамматика русского языка» (1859), «Предметные уроки по Песталоцци» (1862), «Славянская грамматика с сборником» (1863) и др. Этими книгами, многократно переизданными, охотно пользовались при преподавании. Кроме того, подготовил к печати сочинения М. В. Ломоносова, В. К. Тредьяковского, Д. И. Фонвизина.

нутыми навыками, необходимыми любому образованному, пишущему или говорящему человеку. Для достижения данной цели, по мнению Кошанского, существуют три средства: «1. Чтение, 2. Размышление, 3. Собственные упражнения». «Чтение требуется, чтобы замечать лучшие слова, идеи, выражения, прекрасные мысли», размышление образует «способность рассуждать», а собственные упражнения необходимы, потому что «тот, кто не упражнялся в составлении учебных сочинений, всегда будет не тверд в слоге и не сможет написать десять строк связно» (цит. по: [Аннушкин 2007]). Иными словами, умение писать стихи не являлось прерогативой исключительно одаренных личностей: так или иначе это могли делать почти все образованные люди. Шарлады, составленные в стихах, буриме и тому подобные затеи и литературные игры были обычным семейным развлечением даже еще сравнительно недавно, в середине XX века. Поэтому сама по себе способность выражать мысли (и думать) стихами не являлась ничем экстраординарным. Курсы риторики, таким образом, предполагавшие овладение приемами ораторской и поэтической речи, ее механизмами, прививали навыки того, как читать и понимать чужую речь, в том числе поэтическую. Вот она-то и льется из просвещенной барышни, скрывшейся в начале XX века за псевдонимом-маской «Капочка Трике», как органическая стихия ее природы, обнаруживая и читательские вкусы, и неповторимые интонации эпохи.

³ Кошанский Николай Федорович (1784 или 1787—1831) — писатель и педагог. Выпускник Московского университета; доктор философии (1806). В 1811—1828 гг. был профессором русской и латинской словесности в Царскосельском лицее, то есть учителем А. С. Пушкина. Известность приобрел составлением учебников по риторике, обобщавших его огромный педагогический опыт: «Общая риторика» (СПб., 1818; 10-е изд., 1849) и «Частная риторика» (СПб., 1832; 7-е изд., 1849). По этим книгам учились несколько поколений гимназистов. В 1851 г. учебники Кошанского были заменены «Теорией русской словесности» К. П. Зеленецкого, но его опыт продолжал использоваться в педагогике.

За помощь, оказанную при подготовке материала к публикации, я очень благодарна А. М. Гуревичу, В. В. Калмыковой, Г. Л. Медынцевой, Е. Н. Пенской. Моя особая признательность — В. Г. Перельмутеру, за ряд подсказок и работу с текстом.



Обложка тетради стихов Капочки Трике. 1907—1908

Стихи Капочки Трике⁴

1907—1908 годы

Мне хочется вихрем по степи промчатся,
Чтоб ветер рвал кудри и дух замирал.
Мне хочется к снежным вершинам подняться,
Чтоб молнии свет под ногами сверкал.
Мне хочется прочь от земли оторваться,
Чтоб волны меня на простор унесли.
Мне хочется морю свободно отдаться,
Рёв дикий послушать в безбрежной дали...
...Когда стонут ели, рыдают берёзы,
Потоки режут, преграждая пути,
И мрачные тучи льют гордые слёзы,
Мне хочется в чащу лесную пройти,
Чтоб встретить лицом мне к лицу непогоду,
Иль счастье узнать, иль себя погубить!
Мне хочется жизни, борьбы и свободы,
Мне хочется страстно, безумно любить.

Фонтан (la [?]⁵ A. Cloud)

Как высоко поднимается
Серебристая струя!
В [сини] пышные сливается,
Извиваясь, как змея.

До небес она взбирается
И, прильнувши головой
К туче пышной, вдруг спускается,
Застывая над водой...

⁴ Публикуемые ниже стихи — избранное из тетради Капочки Трике.

⁵ В квадратных скобках здесь и далее — либо неразборчиво, либо реконструировано.

Через рощу пробирается
Ветерочек молодой,
Прикоснулся — рассыпается
Струйка тонкой кисеёй.

Между ветками скрывается
Луч весёлый — золотой
Появился — отражается
Переливчатой дугой.

Мне в лицо струя бросается
Оживительной волной
И смеётся, улыбается,
Манит к небу за собой.

Мане Мухаринской

Paris. 17/VI.07

Снова не спится; мелькают, колышутся
Тени над бедной моей головой,
Звуки ночные тревожные слышатся
И наполняют мне всю душу тоской...

Искоркой яркой средь мрака тяжелого
Образ твой светлый блеснул предо мной...
Помнишь ли ты отблеск неба лилового
Пред потухавшей вечерней зарёй?

Светятся очи твои мне лучистые
Радостной, тихой, прозрачной слезой...
Помнишь, мы рвали фиалки душистые
Там, на горах, прошлогодней весной?

Я здесь одна. Беспросветно уныла
Тёмная ночь, полумертвый покой...
Где ж ты теперь, моя нежная, милая?
Где ты? Приди, мою скорбь успокой!

Берте

Paris. 26/VI.07

Она на площадке вагона стояла...
Отъехать был поезд готов...
В лице ее бледном, усталом дрожало
Глубокое горе, без слов. —
И тонкие пальцы листы обрывали
Из мятых, поникнувших роз...
Последним, прощальным приветом сверкали
Горячие очи без слёз...
И поезд умчался... умчался, и вскоре
Всё скрылось в тумане седом...
— Я видела горе, бездонное горе.
Смогу ль позабыть я о нем?

* * *

Genève. 9/VII.07

Попала я в страшное царство
Предгробной мучительной тьмы.
В том царстве меня обступили
Старухи... старухи одни.
Мигают слезливые веки
И шамкают рты без зубов,
Звучат похоронным напевом
Созвучия их голосов,
Их мёртвые речи о жизни
Дыханьем зловонным своим
Красавицу Юность одели,
Как будто бы флёром густым.
Своей головой я коснулась
Безжалостно жёстких седин,
И кудри мои золотые

Подернул серебряный дым.
Я встретила тусклые взоры
И тут же отпрянула прочь,
На ясные светлые очи
Спустилась тяжелая ночь.
И мысль испещрили морщины,
И в сердце прокралась тоска.
Смотрю — уж не превратилась
В старуху, в старуху сама...

Из Пьера Лоти⁶

Il ne[r] nevint jamais⁷

Genève. 28/VII.07

Он не вернулся уж боле —
Так, далеко от серых скал
Пустой Исландии, на [воле],
Под страшный шум в безбрежном море,
Он в ночь однажды пировал.

Справлял он свадьбу с морем диким.
Его кормилицей была
Невеста новая; великим,
Под стать себе сурово-диким,
Она его [ведь создала]!
На гребне волн ребёнком малым
Его баюкала она...
И вот теперь могучим, славным
Она владела им желанным,
Она владела им сполна...

⁶ Лоти Пьер (Loti, Pierre) (1850—1923), настоящее имя Луи Мари Жюльен Вио (Louis Marie Julien Viaud) — французский писатель и путешественник. Считается создателем нового литературного жанра — так называемого колониального романа; творчество Лоти было чрезвычайно популярно в конце XIX — начале XX века. Член Французской академии (1892).

⁷ Он никогда не вернется (*франц.*).— Перевод с франц. здесь и далее Г. Л. Медынцевой.

Freiburg. 11/VIII. [07]

Далёкий, как грёза, прекрасный
В лесу я услышала звон...
Он к небу стремился неясно,
Деревья окутывал он.
И свой гармонично-печальный
Привет он лучам посылал.
Когда в грустный час погребальный
Прозрачной фатой [всеохватный]
Их пурпурный свет трепетал.
И солнце вдали показалось
В последний единственный раз —
С тоской оно с миром прощалось
В тот грустно задумчивый час.
И слиться стремясь с небесами,
Чрез лес звон трепещущий плыл,
Но с бледными вместе лучами
Терялся он в нём меж ветвями,
Могилою лес ему был.

Ляле

21/VIII.07

Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья,
Ароматный эфир влить хочу я в кристальный сосуд,
Чтоб аккорд отзвучавший спасти от глухого забвенья.
Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья.
Пусть в ней звуки замрут и
Шорох сосен седых на скалистой суровой вершине,
Освещённой лучом потонувшего солнца в крови.
Как невидимый хор, сны несущий безмолвной долине,
Шорох сосен седых на скалистой суровой вершине
При сиянье зари...

Из Верлена⁸

...*silence, silence*

Сон чёрный, как молчанье, Спустился мне на вежды. Усните, все желанья, Усните, все надежды...	Un grand sommeil noir Tombe sur ma vie: Dormez, tout espoir, Dormez, toute envie !
Мне память изменила: Добра и зла границы От глаз на веки скрыла. О, грустная страница!	Je ne vois plus rien, Je perds la mémoire Du mal et du bien... O la triste histoire !
Я — колыбель пустая, Что пред могильной нишей Рука, едва толкая, Качает тише, тише!..	Je suis un berceau Qu'une main balance Au creux d'un caveau : Silence, silence !

* * *

Доступно ль мне спокойное забвенье?
Я в вечном рабстве, я под властью взгляда
Неумолимого. С светильником сомненья,
С ланцетом острым, отравленным ядом,
Он мной владеет, чуждый сожаленья.

Доступно ль мне спокойное забвенье?
Алмазы радости, жемчужины страданья
Из недр души моей губительной рукой
Он вырывает. И полна терзанья
Смотрю, они растоптаны ногой
Лежат в пыли, лежат без оправданья
Алмазы радости, жемчужины страданья!

⁸ Стихи П. Верлена были в 1895 г. положены на музыку (песня для низкого голоса и фортепиано) Морисом Равелем (1875—1937).

Чей тяжкий грех, чьё злое преступленье
Недвижным сводом над моей душой
Нависло? Поселилось угрызенье
На веки в ней, и факел роковой
В неё забросил пламя разрушенья.

Чей тяжкий грех, чьё злое преступленье?
Неумолимый, с взором отрицанья,
Поведай мне, дай угадать, кто ты!
Увы! Бесследно скрылись упованья.
Свои же искажённые черты
В его чертах я вижу с содроганьем.

Неумолимый, с взором отрицанья,
Я лишена спокойного забвенья.
Всю жизнь свою, все пламенные силы
Я в бой несу и всё же пораженье
Осуждена терпеть я до могилы
От страшного, всесильного виденья.
Я лишена спокойного забвенья.

Песнь солнцу, блеснувшему на мне

Ты, светлый Бог, тумана мрак пронзивший
Снопом своих сверкающих кудрей.
Ты, пламенем всесильным опаливший
Цепь пёстрых гор, о дивный Царь царей!

Ты мантией прозрачно золотистой
Одевший потускневшие листы
И в мёртвый лес, о юный, вечно чистой
Дыхнувший ароматом красоты!

Ты в радости блистающей победной
Прильнувший к изумрудовым струям
И радутой зажегший многоцветной
Царевну, в даль летящую к морям,

Ты мощный хор ликующих созвучий
В душе моей заставивший звенеть!
Ты, Сын небес, дай силы мне, Могучий,
Безумно жить, с восторгом умереть!!!

Heidelberg

* * *

Я для моей души тоскующе мятежной
На кладбище мечты построю склеп пустой.
Из замков прошлого, разрушенных небрежно,
Я стены возведу тяжёлою рукой.

И чуждая борьба и чуждая свобода
Поднимутся в глухом молчании оне,
И я, как властелин, войду под эти своды
И поселюсь навек в их мрачной глубине.

Я двери закую, я щели замурую,
Я прочно огражусь за каменной стеной,
Чтоб в мертвенную тьму — желанную, глухую —
Случайно не проник луч режущий дневной.

И мимо стен моих промчатся дни и годы,
И вихорь их теней ко мне не донесёт.
Лишь мох былых страстей внутри облепит своды,
Воспоминаний плющ извне их обовьёт.

И так пройдут века, останусь я изъята
Из вечных перемен в потоке гробовом,
И замолчит во мне безумием объята
Смирившаяся жизнь пред смерти торжеством.

Heidelberg
9/XI.07

Париж

Paris. 8/XII.07

Любишь ли улицы, длинные, длинные
Старых кварталов угрюмых, глухих,
Стены суровые, башни старинные
В чёрную даль, в бесконечность пустынную
Тени ушедших камней седых...

Улицы мрачные,
Башни прозрачные
Любишь ли их?

Любишь ли здания полуснесённые,
Мшистые стены покоев пустых,
Где словно совы гнездятся бессонные
Призраки [войн] в углах запыленных
Жизней невидимых, скорбей чужих...

Ветхие здания,
Гроба страдания
Любишь ли их?

Любишь ли где-то случайно мелькнувшие,
Чьи-то влекущие тайной черты
С бледным туманом зари ускользнувшие
И навсегда, навсегда потонувшие
В бездне несбывшейся мёртвой мечты...

Лица случайные,
Чуждые, тайные
Любишь ли ты?

Любишь ли образов толпы нестройные
В жажде великой, живой красоты
Мысли безумные, сны беспокойные,
Ужаса очи горящие, знойные,
Мрачные звёзды ночной темноты...

Толпы незримые
Неотвратимые
Любишь ли ты?

Литература

- Аннушкин В. И. 2007. *Николай Федорович Кошанский*. http://genhis.philol.msu.ru/article_137.shtml.
- Бирюков С. 2004. *Поэтический мастер-класс. Урок шестой, центонический* // Топос. 25.02. <http://www.topos.ru/article/2085>.
- Верлен П. 1994. «Огромный черный сон...». Перевод В. Я. Брюсова // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М.: Радуга; 341, 343.
- Гаспаров М. Л. 1993. *Поэтика Серебряного века* // Русская поэзия Серебряного века. 1890—1917. Антология. М.: Наука; 5—43.
- Гинзбург Л. Я. 1977. *О психологической прозе*. Л.: Художественная литература (Ленинградское отделение).
- Кошанский Н. Ф. 1834. *Общая риторика*. СПб.
- Лотман Ю. М. 1980. *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Комментарий. Ленинград: Просвещение (Ленинградское отделение).
- Лотман Ю. М. 1992. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис.
- Озеров Л. 1982. *Константин Бальмонт и его поэзия* // Бальмонт К. Избранное. М.: Художественная литература; 3—28.
- Перевлесский П. М. 1842. *Предисловие* // Перевлесский П. М. Практический синтаксис сложного предложения и стихосложения. М.: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/99812/Перевлесский.
- Перельмутер В. Г. 1983. *Меж двух эпох* // Случевский К. К. Стихотворения. М.: Детская литература; 5—24.
- Песков А. 2008. *Лирика* // Поэтический словарь. М.: Луч; 151—155.
- Петрова Н. Г. 2011. Заглавия поэтических текстов символистов: общие тенденции и идиостилевые особенности // Вестник ТГПУ. 2011. Вып. 3 (105): 41—46.
- Приходько В. А. 1981. «А Ярославна все-таки тоскует...» // Случевский К. Стихотворения. Петрозаводск: Карелия; 5—22.
- Пушкин А. С. 1982. Письмо П. А. Вяземскому. Вторая половина (не позднее 24) мая 1826 г. Михайловское // Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература; 242—243.
- Савкина И. 2001. «Пишу себя...» Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere: University of Tampere.
- Толстой Л. Н. 1953. *Хаджи Мурат* // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 14. М.: ГИХЛ; 15—129.
- Тургенева И. С. 1987. *Письмо П. В. Анненкову. 15 (27) июня 1855. Спасское* // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. М.: Наука; 32—33, 430.
- Тынянов Ю. Н. 1977. *О литературной эволюции* // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука; 270—281.
- Тютчев Ф. И. 1933. *Полное собрание стихотворений* / редакция и комментарий Г. Чулкова; вступительная статья Д. Д. Благого. М.; Л.: Academia.

Тютчев Ф. И. 1988. *Стихотворения. Письма. Воспоминания современников* / вступительная статья, комментарии Л. Н. Кузиной, К. В. Пигарева. М.: Правда.

Шенгели Г. 1966. *Поль Верлен (1844—1896)* // Поль Верлен. Избранное. М.: Московский рабочий; 5—24.