

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890 годов

В последней трети XIX века большинство известных жанров любовной поэзии вышло из активного употребления или растворилось в общей массе лирических стихотворений. Имеет смысл вести речь о любовной лирике данного периода как об особой неканонической структуре, обладающей рядом категориальных признаков. В статье анализируются образы пространства в стихотворениях А.Н. Апухтина, А.А. Голенищева-Кутузова, С.Я. Надсона, С.А. Андреевского, А.А. Фета, К.М. Фофанова и делается вывод о существовании пространственных моделей, типичных для неканонического жанра любовной лирики.

По словам А.Г. Астафьева, современные трактовки лирических жанров представляют нечто вроде «ножниц»: от признания «атрофии жанра в лирике» (В.Д. Сквозников) до утверждения жанра как «затвердевшего», превратившегося в определенную литературную конструкцию содержания» (Г.Д. Гачев) [1; 16]. Наиболее перспективной нам представляется концепция неканонических жанров. В то время как канонические модели ориентированы на устойчивую, постоянно воспроизводимую систему признаков произведения – причем признаков, свидетельствующих о некоей особой константной содержательности, – неканонические жанры не продуцируют готовые, унаследованные формы художественного целого [2; 10]. Эти модели начинают доминировать в эпоху романтизма, когда декларируется отказ от «правил» поэтики, разрушаются прежние традиционные связи между композиционными и стилистическими особенностями произведения, с одной стороны, и его тематикой, с другой.

Популярная теория Л.Я. Гинзбург о «предрешенности» основных элементов произведения XIX века [3; 27], по сути дела, подтверждает существование неканонических жанров. В.Д. Сквозников, выступающий против «формализации» в истолковании лирики, тем не менее, признает, что ей «свойственна предрасположенность, исторически только крепнущая, к постоянному использованию устойчивых штампов, к перепеву идейно-эмоциональных мотивов в разных национальных и социальных обстоятельствах» [4; 413]. Очень существенны для доказательства слова П.Е. Суровой: «Автор не свободен в построении личностных смыслов настолько, чтобы полностью отрешиться от канонов даже в том случае, если он открыл новые возможности трансформаций в стихотворном тексте, ибо вариативность семантических и формальных соотношений достаточно предсказуема и поле интерпретации не столь широко. Видимо, поэтому крайние новаторы начинают по-

вторять себя, ибо поиски, связанные только с расширением этого поля, обречены» [5; 35].

В данной статье речь пойдет о любовной лирике. К концу XIX века такие ее жанры, как идиллия, эпиграмма, канцона, мадригал и т.п., уже вышли из активного употребления; за ними в европейской практике закрепилась репутация классических, строгих, не подлежащих изменению и переоценке, более того, они несли на себе печать архаичности. Элегии, послания, песни растворились в лирическом море стихотворений, лишенных определенных жанровых очертаний (см. статьи Л.Г. Фризмана [6; 41] и М.Л. Гаспарова [7; 905]). Единственным устойчивым жанром любовной лирики 1880-1890 годов можно назвать романс (С.В. Сапожков [8; 83]), однако данная форма является канонической [9; 61], ее удельный вес несопоставим с общим количеством интимной поэзии «эпохи безвременья».

На наш взгляд, лирические тексты на любовную тему последней трети XIX века можно отнести к неканоническому жанру. Подтверждением служат следующие константные признаки:

1) доминирование в тексте любовной темы (ряд ученых относит любовную лирику к тематической разновидности [10; 145], [11; 174], [12; 183]);

2) традиционная местоименная схема: повествование от первого лица, нейтральная и специфическая формы второго лица, устанавливающие тип отношений между структурными центрами текста (Ю.М. Лотман [13; 212]);

3) особые субъектно-образные отношения (С.Н. Бройтман [14; 122]);

4) тенденция к временному построению: жизненные перипетии требуют более или менее последовательного изложения, у каждой любовной истории есть своя завязка, кульминация и развязка (В.И. Чередниченко [15; 38]).

К факультативным признакам стоит отнести субъективированность, «отраженность» изложения сюжета (то, что Т.И. Сильман названо «лирической концентрацией» [16; 8]); подчеркивание индивидуальности, единичности происхо-

дящего путем указания на некоторые частные особенности ситуации и облика героев; оригинальный метафорический язык, опирающийся на фольклорную и куртуазную традиции.

Пожалуй, менее всего исследованы пространственные категории любовной лирики. Между тем символично-идеологический аспект литературного произведения может быть напрямую связан с моделью пространства. В любовной лирике, самом спонтанном жанре поэзии, ориентиры художественного мира часто проявляются подспудно. Поэтому они необычайно ценны как для выявления жанрового инварианта любовной лирики, так и для установления стилистических особенностей творчества каждого автора в отдельности и литературного процесса эпохи в целом.

В связи с выше сказанным речь пойдет о закономерностях построения пространственных моделей в неканоническом жанре любовной лирики.

Показательным примером «абстрактного» хронотопа можно считать поэзию **А.Н. Апухтина**. Ход сюжетного времени чаще всего мотивируется у него психологией припоминания. Вспомним: А.Н. Апухтин является признанным мастером бытового романса [8; 8]. Черты, характерные для этого жанра, проявились и в других любовных стихотворениях поэта. В них почти нет реалий, все предельно просто. Герои находятся «всюду» [17; 172]: «*среди пошlostей людских, среди невзгод случайных*» [17; 183], «*посреди завистливого света*», «*среди мертвой тишины*» [17; 201], «*среди дневного гула*» [17; 202], «*в тиши полей пустых*» [17; 204], «*в тихом уголке или среди тревоги бальной*» [17; 205]. Очевиден обобщенный характер данных ориентиров. Одной из первостепенных задач автора была доступность лирического присвоения текста слушателями, конкретность мешала бы этому.

Сердечные страдания, как правило, изображаются на фоне замкнутого пространства: абстрактно в комнате [17; 172], [17; 202], на одинокой постели [17; 182], на больничной койке [17; 201]; или с помощью соответствующих описаний: см. глагол «*мечется*» [17; 176], сравнение «*как стена*» [17; 182] и т.п.

Рассмотрим конкретный пример – стихотворение «К ней в пустую гостиную голубь влетел...» [17; 228]. «*Полный гостями*» дом героини противопоставляется «*пустому сердцу*», «*шумной жизни без любви*». Как уже отмечалось, в любовной лирике А.Н. Апухтина крайне ред-

ко встречается пейзаж. А потому панорама за окном (пожелтевший лес «*за пустыми, нагими полями*») имеет особое значение. Несмотря на свою «*темноту и сырость*», открытое пространство, как и образ птицы, влетающей в комнату, символизирует возможность душевного пробуждения героини:

*Озарится ль в душе то, что было темно,
От нежданного яркого света,
Или вылетит голубь, тоскуя, в окно,
На призыв не дождавшись ответа?*

Для любовной лирики А.Н. Апухтина характерна также предельная удаленность лирического субъекта от объекта повествования (возлюбленной). Разлука или грядущее расставание – самые типичные темы. Непоправимость свершившегося часто подчеркивается смертью одного из героев. Лирический субъект видит себя «*в сырой земле*», «*в одинокой могиле*» [17; 175], просто «*в гробу*» [6; 208] и «*в священном гробу*» [17; 202], «*там, где нет страдания*» [17; 222], что еще раз указывает на «бытийственность» любовных переживаний. Характерно, что во всех случаях он неизменно обращается к своей возлюбленной.

«Классической» можно обозначить пространственную модель в любовной лирике другого известного автора романсов – **А.А. Голенищева-Кутузова**. В его поэзии ярче, чем в произведениях А.Н. Апухтина, обозначается граница между двумя мирами, контраст искусственного окружения и свободной природы человеческого сердца. «*Суетная жизнь кругом*» и тайное чувство в сердце героя [18; 75]; «*холод и ненастье*» вовне и «*смиранный кров*» любви [18; 107]; «*театра зала*» и воображаемое «*тайное свиданье*» [18; 105]; «*чужая даль*» и пространство «*близ тебя*» [18; 104]; «*шумящий круг столицы*» и «*лесная глушь*» [18; 82]; «*людная суета*» и «*шелест ветерка*», «*тихий плеск волны*» [18; 95]. В каждом из этих примеров в той или иной степени проявляется романтическое двоемирие. Отсюда и типичный для поэта мотив случайной встречи.

Одно из самых известных стихотворений А.А. Голенищева-Кутузова – «Снилось мне утро лазурное, чистое...» [18; 76]. В нем четко выстроена модель «идеального» пространства, которая представлена как сон лирического субъекта. «*Необъятная ширь*», «*румяное небо*», «*росистое поле*», «*рожи и воды*», и, конечно, освещенная рассветом дорога, по которой движется сам

наблюдатель. Открытость, свет, приволье уже сами по себе создают определенный эффект. Но помимо этого в тексте необычайно сильна любовная тема: сердце юноши разрывается от счастья, его губы «с умиленьем и трепетом» шепчут заветное имя. Утро года, утро любви, утро жизни. Тот случай, когда пространство и время в тексте слиты воедино, проникнуты высокой эмоционально-ценностной интенсивностью.

Тот же контраст замкнутого и открытого пространства находим в любовной лирике **С.Я. Надсона**. Мало у кого из его современников так часто возникает образ границы между этими мирами – образ окна. Окно отделяет бедный и темный мир лирического героя от золота и цветов весеннего утра [19; 171]; иногда сам лирический герой «сурово закрывает ставни», опасаясь, что его «бедный угол» наполнится ароматом и «благодатной прохладой» [19; 213]. В «Цветах» [19; 201] «зеркальное, блестящее стекло» защищает роскошные оранжерейные цветы от «осеннего мрака, холодного и дождливого». Окно фигурирует и во многих других стихотворениях С.Я. Надсона.

Комната возлюбленной предстает в текстах как символ домашнего уюта и тепла, недоступного для лирического субъекта. Это «домик, утонувший в сирени» [19; 142], «теплый уголок, тетради нот и свечи на рояли» [19; 201], «уютные стены», где «при лампе за столом» собирается небольшой кружок друзей [19; 206]. Для понимания этой модели пространства важен небольшой текст, который мы позволим себе процитировать целиком:

*Любви, одной любви! Как нищий подаянья,
Как странник, на пути застигнутый грозой,
У крова чуждого молящий состраданья,
Так я молю любви с тревогой и тоской*
[19; 254].

Несомненна близость к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Нищий» (1830). Если М.Ю. Лермонтов в трех катренах последовательно разрабатывает одно сравнение (нищий – «я»), то С.Я. Надсон, будучи склонен к обобщению, в одном четверостишии уместает два сравнения (нищий – странник – «я»). Конкретный ориентир «у врат обители святой» заменяется на более абстрактный «у крова чуждого». Для нас принципиально важно, что любовь ассоциируется у С.Я. Надсона с «кровом», спасающим от «грозы», и что лирический герой остается бесприютным странником.

Открытое пространство чаще всего обозначается в стихотворениях С.Я. Надсона с помощью отдельных пейзажных образов, которые своей экспрессивностью помогают выявить душевную надломленность лирического субъекта. «Поблекнувший восток» [19; 217], «голубые зарницы», «вереницы разорванных туч» [19; 174], «назойливый, холодный лунный свет» [19; 172], «осенний мрак», черный «простор реки» [19; 201]. Характерный пример: в стихотворении «Завтра, чуть лениво глазки голубые...» [19; 216] дается идиллический пейзаж: «сиянье солнца», «плеск речной волны», «тихий говор сада», «птичек щебетанье», «дорожки, скрытые кустами». Но как только пространство перестает быть замкнутым, оно перестает быть безопасным – с вершины обрыва героиня глядит «в даль полей», и перед ней предстает призрак угрюмого города.

Иначе в любовной лирике **С.А. Андреевского**. Чем шире перспектива в его стихотворениях, тем благополучнее складываются описываемые в них взаимоотношения. Наиболее проработан фон в «Первом следе» [20; 4]. Простор «светится коврами зимы», «белые поля» такого же молочного цвета, что и небо, вокруг царит «блаженная тишь», и все это вызывает у героев «ребяческую радость». Дорога традиционно соотносится с жизнью; девственность снежного покрова – с чистотой первой любви; колея, которую сани героев оставляют на «бесследном пути», – с первым поцелуем; слияние неба с землей – с «дрожью любви», проникнувшей в сердца юноши и девушки, и с бесконечностью, открывающейся перед ними. Ни одной тревожной фразы во всем тексте, лишь вызванные ретроспективным способом изложения ностальгические нотки в заключительных предложениях.

С математической точностью выстроено стихотворение «Твой убор головной возвышается пышно...» [20; 6]. Два первых катрена описывают героиню в пределах ее апартаментов, два других, ретроспективных, – на фоне деревенского пейзажа. Нетрудно догадаться, какой портрет предпочитает сам автор. Контраст искусственности и «естественного состояния» очевиден, тема не нова. Для нас представляет интерес тот факт, что «негативный интерьер» заполнен предметами, утяжеляющими образ почти так же ощутимо, как прическа и аксессуары героини (трюмо в данном случае только множит детали). Картина природы, напротив, выписана скупой и предельно обобщенно: «деревенская глушь», «зеркало светлой реки», «рожь», «васильки». Абстракт-

ность наполняет пейзаж «воздухом», свободным пространством, которое у С.А. Андреевского очень символично.

Более подробное описание свидания на лоне природы дается в стихотворении «Помнишь летнюю ночь? С поля пахло дождем...» [20; 23]. Как уже понятно из первой строки, вновь события отнесены к далекому прошлому. Описывается летний вечер перед дождем: онемевшие цветы, силуэты ветвей, переплетенные черной сетью «по кайме золотой потухавшей зари», свет зарницы, дрожащий «в темно-синей дали». Большинство деталей «работают» на создание перспективы. В последнем четверостишии безмятежность черной ночи («феи любви») нарушается огнями грозы – «в стороне» – и дрожаньем грома – «где-то». «Декорации» не сосредоточены вокруг влюбленных, пространство принципиально разомкнуто. В других любовных стихотворениях фону уделяется меньше внимания, но тенденции сходные.

В отличие от предыдущих поэтов С.А. Андреевский чередует общий план изображения с реалистическими деталями. Например, в «Первом следе» [20; 4] тонкая чувственность юношеских отношений передается с помощью пристального внимания к портрету героини: седая пыль в ресницах девушки, слезинка на краю ее щеки, теплая белая ручка, хранящая запах меха от муфты. Речь идет не о сужении пространства – как мы отметили выше, у С.А. Андреевского оно принципиально открыто, – но о его конкретизации.

Непревзойденным мастером «конкретного описания» является А.А. Фет. В литературоведческих исследованиях о нем говорится как о самом «природном» из русских поэтов XIX века [21; 222]. Но при анализе его любовной лирики мы приходим к парадоксальному выводу: как только в тексте появляется героиня, все пространство концентрируется вокруг ее образа, природа перестает выступать как «активный субъект».

Определенность в описаниях присутствует в текстах, посвященных любовному томлению героя, чаще всего – ожиданию Ее. Так, в знаменитом стихотворении «Жду я, тревогой объят...» [22; 297] четко обозначена точка зрения, с которой герой ведет свое наблюдение («тут»), на тропе, ведущей через сад), сообщается, чем ограничен его кругозор («сенью лесной»). Излагаются только те наблюдения, которые доступны в подобной ситуации: писк комара, падение листка, полет жука, крик коростели, который дается с уточнением источника звука – «тут же у ног».

Последние две строки стихотворения свидетельствуют об изменении темпа повествования, о резком переключении внимания: «Ах, как пахнуло весной!.. / Это наверно ты!» Шум шагов, движение потока воздуха, запах и тепло, исходящие от возлюбленной, восторг поэта – все сосредоточено в двух отрывочных фразах. Ничего другого лирический субъект уже не ощущает. Еще один пример – стихотворение «Как богат я в безумных стихах!..» [22; 299]. «Поэт-чародей» рассуждает о власти творчества, описывает звезды, росинки-жемчужины. Появляется Она – и пространство предельно сужается: мы видим лишь ланиты и зрачок девушки. Думается, что концепция бесплотности облика женщины в произведениях поэта не имеет под собой достаточных оснований.

При расставании с возлюбленной лирический герой А.А. Фета сталкивается с безграничностью, ассоциирующейся у него с бесприютностью: он уносит тепло возлюбленной «в дебри и метели» [22; 268], «в неизвестную даль» [22; 295], «бредет томительно к другой» [22; 299]. В подавляющем большинстве любовных стихотворений А.А. Фета «близкое» пространство: «У ног твоих» [22; 284], [22; 286], «у этих ног» [22; 236], «тут же у ног» [22; 297], «к твоим ногам», «вот тут – со мной» [22; 293], «перед тобой» [22; 252], «перед тобою» [22; 299], «здесь» [22; 299], «тут» [22; 270] и т.д. Когда о близости лирического субъекта к его возлюбленной не сообщается напрямую, об этом можно догадаться из деталей: он признается ей в своих чувствах [22; 294], [22; 277], [22; 305], видит пробор на склоненной голове девушки [22; 290], замечает капельки слез в ее глазах [22; 295].

Имеет смысл говорить о «центростремительности» любовных текстов А.А. Фета.

*Теснее и ближе сюда!
Раскрой ненаглядное око!
Ты – в сердце с румянцем стыда.
Я – луч твой, летящий далеко...*

– так начинается одно из стихотворений поэта [22; 271]. Речь не идет о замкнутости: «луч» озаряет «безбрежность», раскрашивает тучи и горы. Но пространство почти каждого стихотворения «пульсирует» из определенной точки, непосредственно связанной с образом возлюбленной. Приведем еще два примера. Героиня стихотворения «Почему?» [22; 290] сидит в полутьме над рукодельем, озаренная светом лампы, и поэту кажется, что «благословенный круг» неминуемо «при-

ближает» его к девушке. «Центростремительная» модель пространства четко выражена в стихотворении «На качелях» [22; 304]. Герои стоят вдвоем «на шаткой доске» «среди веревок, натянутых туго», – их близость друг к другу очевидна, как очевидна и структурная концентрация образов. Вокруг влюбленных царит бесконечность: «земля» – «небеса». О перспективности обобщенных характеристик мы уже упоминали, говоря о пейзажах С.А. Андреевского. В стихотворении «На качелях» вознесение оправдано контекстом и в то же время концептуально. Очевидно, что в действительности катание на качелях представляет собой чередование разнонаправленных движений, но в стихотворении А.А. Фета о спуске не упоминается. Текст имеет, по меньшей мере, три уровня: в нем изображается «механический» подъем на качелях, чувственный экстаз лирического героя и символическое вознесение к Богу.

Во многих стихотворениях К.М. Фофанова за основу берется сходная модель пространства, но она подвергается при этом значительным трансформациям. Произведение «Что ты сказала, я не расслышал...» [23; 286]: ночь, тишина, двое на лоне природы; психическое состояние воспринимающего субъекта сказывается на тональности описания. Однако пейзаж дается чересчур последовательно: месяц, звездное мерцание, болото, сверкающее серебром, «тощая осока», «шаткие тени», розы (откровенно фетовские эпитеты и образы). Лирический субъект К.М. Фофанова внимательно осматривает все вокруг себя, но не слышит, что говорит ему возлюбленная. Ситуация, невозможная в лирике А.А. Фета.

Еще более радикально по отношению к традиции стихотворение «Кругом прозрачный, кругом полночный...» [23; 422]. По своей динамичности и пунктирности оно напоминает «Шепот, робкое дыханье...» А.А. Фета. Весна, двое. В первом катрене рисуется полночь: «стеклянный свет», молочный цвет яблонь. Во втором – лиловая заря. Третий написан «полукрасками» и «полутенями» (наступило утро). Говорит мужчина: «Молчи, ни звука! Молчи, ни слова / Не говори!», «Ты целовала б, но я не рад»,

*Но я боюсь твоих лобзаний,
В них жало смерти, и яд – огонь.
Уйди, не надо! И от страданий
Избавь, не надо! Уйди, не тронь!..*

Оригинальный вариант состоявшегося свидания, своеобразный перифраз фетовской темы,

дает К.М. Фофанов в стихотворении «Последняя встреча» [23; 400]. Двое когда-то любили друг друга, а теперь встретились вновь на лоне природы. Фон традиционен: осень, закат, роща, «хвоя сосен» с «блесками стрел», последние цветы, которые в смущении обрывают герои.

<i>Им многое хотелось</i>	<i>В ней сердце трепетало,</i>
<i>И вспомнить и сказать,</i>	<i>И ныло у него...</i>
<i>По-прежнему смеяться</i>	<i>И молча разошлись,</i>
<i>Хотелось опять.</i>	<i>Не вспомнив ничего...</i>

Две последние строки разрушают классическую модель пространства, поскольку она не выполняет в данном случае своей привычной функции.

В стихотворении «Ты помнишь ли, подруга юных дней...» [23; 354] сразу говорится о необычности свиданий героев: «...не пел нам сладкогласный, / Не пел влюбленный соловей», «Не музыка лесов широколиственным воем / Приветствовала нас». Подробно описываются «неэстетические» реалии «туманных улиц»: дым, ляг колес, строй солдат, «крики торгашей» и т.д. По своей реалистичности урбанистические зарисовки приближаются к некрасовским картинам: «усталый продавец под рыночной аркой», «застенчивый бедняк с протянутой рукой», «салопница, идущая с кухаркой»...

Конечно, не все произведения К.М. Фофанова настолько полемичны. Иногда автор лишь подновляет стандартные схемы. В «Розах» [23; 297] рисуется смутный и разомкнутый фон: «под покровом темноты» «ходит ветер в вышине и вершины шевелит», «от куста летит к кустам». Автор живописует звуком (в образном и в фоническом планах), ведь именно звуки сильнее всего воспринимаются в темноте. В центре внимания ощущения лирического субъекта: «Ты склонившись на плечо, / В щеки дышишь горячо», «И уста к твоим устам / Я клоню, не торопясь...» На реальное пространство текста К.М. Фофанова накладывается пространство воображаемое: герою «снится» («кажется», поскольку сон в данной ситуации слишком неуместен), что он и его возлюбленная – розы, склонившиеся одна к другой, «И не слезы, а росу / На листья ее несущу». Вспомним отрывок из фетовского «Я тебе ничего не скажу...» [22; 294]:

*Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листья,
И я слышу, как сердце цветет.*

У А.А. Фета не подразумевается «превращение», образ остается в рамках метафоры, пространство едино (мы имеем дело с так называемой «контекстуальной метонимией»). У К.М. Фофанова отрицательное сравнение настолько прочно связывает два параллельных мира, что уже невозможно определить, какой из образов важнее (слезы как роса, роса как слезы; люди как цветы, цветы как люди). Слово входит одновременно в высказывание и метавысказывание, прямое значение взаимодействует с отраженным.

Итак, нами рассмотрено несколько наиболее четких пространственных моделей любовной лирики 1880-1890 годов. Символика пространственных образов у поэтов не всегда совпадает. Для творчества А.Н. Апухтина характерно наличие абстрактных, «романсовых» характеристик. У А.А. Голенищева-Кутузова особое значение приобретает контраст природного и искусственного. В любовной лирике С.Я. Надсона обращает на себя внимание особая функциональность медиативного окна. В произведениях С.А. Андреевского наиболее часто используется вертикальный открытый пейзаж, символизирующий божественную бесконечность, дальний план при этом чередуется с изображением конкретных деталей. А.А. Фет предпочитает «ближнее» пространство, находящееся в пределах сенсорной достижимости его со стороны лирического субъекта; стоит так-

же отметить центрированность пространства фетовских текстов по отношению к образу возлюбленной. Пространство в любовной лирике К.М. Фофанова утрачивает свою конкретность, стандартная модель существенно трансформируется (см. мотивы романтической грезы, весеннего свидания, осенней встречи; принципиальная множественность и вариативность пространств, интерференция и др.).

При этом все указанные образы построены на смысловом сопоставлении параметров замкнутость / разомкнутость, верх / низ, великость / малость. Классическими моделями любовной лирики можно назвать те, которые повторяются в перечисленных стихотворениях, наполняясь подчас противоположным содержанием:

– близкое «сокровенное» пространство («сенсорный» круг) – и суетная тяготящая близость («в толпе»);

– «безопасная», «обжитая» комната возлюбленной – и тесное жилище одинокого лирического героя;

– привольная ширь как фон для развития идиллических отношений – и экстремальное разомкнутое пространство, характерное для стихотворений о разлуке.

В подавляющем большинстве случаев (во всяком случае, в 1880-1890 годы) данные модели встречаются именно в любовной лирике.

Список использованной литературы:

1. Астафьев А.Г. Особенности типизации в лирике. Автореферат дис. канд. филол. наук. Киев, 1990. 22 с.
2. Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия Академии наук. Сер. лит. и яз. М., 2001. Т. 60, №6. С. 3-13.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 416 с.
4. Сквозников В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Гл. ред. Ю.Б. Борев. М.: ИМИЛИ РАН, 2003. С. 394-420.
5. Сурова П.Е. Диалектика общего и индивидуального в стихотворном стиле. Автореферат дис. докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 38 с.
6. Фришман Л.Г. Два века русской элегии // Русская элегия XVIII – начала XX века: Сб. / Вст. ст., сост., подгот. текста, примеч. и биограф. справочник авторов Л.Г. Фришмана. Л.: Сов. писатель, 1991. С. 5-48.
7. Гаспаров М.Л. Послание // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1-9. М., 1962-1978. Т. 5. Стлб. 905-906.
8. Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880-1890 годов. М.: МПГУ, 1996. 118 с.
9. Петровский М. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопросы литературы. М., 1984. №5. С. 55-90.
10. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Наука, 1966. 340 с.
11. Тодоров Л. Лирика // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Сов. энциклопедия, 1974. С. 174-175.
12. Песков А.М. Лирика // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 183-185.
13. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. 848 с.
14. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX веков в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. 307 с.
15. Чердиченко В.И. Типология временных отношений в лирике: Автореферат дис. докт. филол. наук. Тбилиси, 1987. 40 с.
16. Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Наука, 1977. С. 5-45.
17. Апухтин А.Н. Сочинения: Стихотворения; Проза / Сост. А.Ф. Захаркин, вступ. ст. М.В. Отрадин. М.: Худож. лит., 1985. 558 с.
18. Голенищев-Кутузов А.А. Сочинения в 3 т. Т. I. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг. 1904. 296 с.
19. Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Г.А. Бялый, подгот. текста и примеч. Ф.И. Шушкова. СПб.: Академический проект, 2000. 512 с.
20. Андреевский С.А. Стихотворения. 1878-1887. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1889. 306 с.
21. Чуйко В.В. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885.
22. Тютчев Ф.И., Фет А.А. Стихотворения. М.: Олимп; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. 560 с.
23. Фофанов К.М. Стихотворения. В 5 частях. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1896. 531 с.