

## «ВНУТРЕННЯЯ МЕРА» ЭЛЕГИЧЕСКОГО ЖАНРА В НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Работа представлена кафедрой литературы  
Дальневосточной государственной социально-гуманитарной академии.  
Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент П. Н. Толстогузов*

*Статья посвящена выявлению жанрового формально-содержательного инварианта элегии, который раскрывается с помощью понятия «внутренняя мера». Формулируются основные элегические мотивы. Для обоснования теоретических положений привлекаются известные образцы русской элегии XIX в.*

**Ключевые слова:** жанр, внутренняя мера, элегия, жанровый инвариант, мотив, лирический сюжет.

S. Gorin

## “INNER MEASURE” OF THE ELEGIAC GENRE IN NEW EUROPEAN LITERATURE

*The article is devoted to the revelation of a genre formal-substantial invariant of an elegy, which is ascertained by means of the concept “the inner measure”. The basic elegiac motives are formulated in the article. The well-known samples of Russian elegies of the 19<sup>th</sup> century are given to substantiate the theoretical positions.*

**Key words:** genre, inner measure, elegy, genre invariant, motive, lyrical subject.

Определяя ведущую особенность элегии, Ф. Шеллинг указывает: «По самой своей природе элегия – один из наиболее неограниченных жанров, и потому можно указать... разве только на эту бесконечную изменчивость как ее своеобразную и обусловленную природой черту» [15, с. 366]. Действительно, рассматривая развитие этого жанра в русской поэзии XIX в., исследователи приходят к выводу о его своеобразном «растворении», утрате им формальных признаков жанра – превращении в элегический стиль или элегический фон [6; 14]. В другом случае понятие жанра замещается термином «тип эстетиче-

ского завершения» (модус) – здесь речь идет об элегизме как «недостаточности внутренней заданности бытия (“я”) относительно его внешней данности (событийной границы)» [13, с. 70].

Размывание границ жанра («неограниченность», по Шеллингу) – характерный для литературы неканонической поэтики процесс, причины которого заключаются в новом понимании творчества: начиная с эпохи сентиментализма, автор не воспроизводит готовые жанровые образцы, а ищет собственную уникальную форму, сочетающую принципы традиции и достижения личност-

ного опыта, в котором эта традиция преломляется. По этой причине ранее устойчивые жанровые образования («элегия была прежде всего предназначена для скорбного пения над умершими» [15, с. 366]) постоянно модернизируются в индивидуальном творчестве автора, что проявляется не только в разнообразии тематического содержания, но именно в формальном отношении: композиция, эстетическая эмоция, художественное время. Такое множество авторских вариантов элегий приводит к мысли о невозможности определить какие-то четкие параметры этого жанра, которые сохранялись бы во всех разновидностях в различные периоды развития элегической поэзии. В этом заключается основная проблема: актуальным представляется раскрытие такого формально-содержательного инварианта жанра, наличие которого сохраняет тождество между элегиями, не только принадлежащими разным авторам, но и созданными в разные историко-литературные периоды. Здесь решающим фактором является именно диахронический аспект: если на синхроническом срезе можно найти сходство и единство в подходе к жанру (например, элегические школы [3], отношение к элегии в рамках определенного большого стиля\*), то элегии Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета, Надсона, Бальмонта, Блока сложно считать тождественными в жанровом отношении.

Необходимо отметить и тот факт, что часто поэты XIX в. не выносят в название стихотворений слово «элегия», пренебрегая, видимо, строгими жанровыми традициями (хотя стихотворение считается элегией, так как воплощает эстетические особенности жанра, например, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина\*\*), или сближают элегии с другими поэтическими жанрами (например, у Фета цикл «Элегии и думы», у Бальмонта сборник «Под северным небом» имеет подзаголовок «Элегии, стансы, сонеты»). В связи с этим логичен вопрос: какие стихотворения вообще считать элегией, учитывая, что жанр продолжает жить на протяжении всего XIX в. и используется в модернистской поэзии рубежа веков (Бальмонт,

Лохвицкая, Блок, Бунин, Северянин); при общей размытости границ этого жанра элегия продолжает существовать, являясь актуальной формой эстетического завершения. В связи с этим определяется основная цель статьи: попытаться установить и теоретически обосновать наличие инварианта элегии, благодаря которому различные ее варианты сохраняют известное жанровое тождество. Предполагается, что решение этого теоретического вопроса позволит упростить и унифицировать методологию анализа элегий конкретного автора. Во-первых, вообще снимается вопрос о жанровой принадлежности конкретного стихотворения, так как в данном случае сущность категории жанра и его непосредственная реализация сливаются воедино и образуют целостность: каждая элегия при таком понимании предстает не отступлением от «канона», «правил» написания элегии или, наоборот, следованием им, а частным (происходящим в сфере авторского опыта), репрезентативным в данных условиях воплощением жанрового феномена. Во-вторых, устраняется необходимость сопоставлять каждое стихотворение поэта с огромным количеством вариантов элегии для выявления его художественных жанровых особенностей: наиболее важным становится не соответствие стихотворения неким жанровым образцам (они здесь невозможны), а тождество жанровому инварианту, который изнутри определяет его, стихотворения, природу.

Предполагается, что реконструировать исторически сложившийся жанровый инвариант элегии можно с помощью понятия «внутренняя мера». В научный язык современного отечественного литературоведения этот термин ввел Н. Д. Тамарченко, который, изучая жанр романа, обосновал необходимость понятия внутренней меры для выявления конститутивных структурных особенностей не только этого жанра, но и других жанровых образований литературы неканонической поэтики [12, с. 94–98].

По происхождению это понятие связано с философией и эстетикой. Гегель рассматривает понятие меры с точки зрения количественно-качественных отношений: «Мера

есть качественно определенное количество прежде всего как *непосредственное* (курсив. – Гегель); она есть определенное количество, с которым связано некое наличное бытие или некое качество» [5, с. 257]. Под мерой Гегель понимает соотношение и единство количественных и качественных характеристик предмета, которое заключается в том, что количество определяет качество через установление для него границ, в рамках которых качество сохраняется, а предмет тождествен самому себе. Гегель приводит пример соотношения температуры (выступает как количество) и воды (качество). Температура устанавливает для воды определенные границы, в рамках которой она остается таковой, тождественна сама себе; за пределами этих границ вода не является собой, так как меняется ее качественное состояние – она превращается в пар или лед. Именно соотношение и нерасторжимое единство этих характеристик является мерой, определяющей бытие предмета и его отношение к другим предметам. Устанавливая феноменальные границы предмета, мера вписывает его в некоторую систему, в рамках которой его бытие самоопределяется относительно других предметов, у которых существует своя мера.

Помимо этого мера определяет целое предмета: «Мера как единство качества и количества есть, следовательно, вместе с тем завершенное бытие» [5, с. 257]; «можно также рассматривать меру как дефиницию абсолюта» [5, с. 258]. Количественные и качественные характеристики сами по себе являются только аспектами существования предмета или даже потенциальными возможностями его существования (например, наличие словесного комплекса или темы еще не создает литературного жанра). Мера как их единство образует целое, самостоятельное явление независимо от чьей-либо субъективности. Таким образом, ценность понятия меры, в том числе для гуманитарных наук, обнаруживается и в этой объективности и как бы самоочевидности ее и определяемого ею явления, что не снимает необходимость в интерпретации и осмыслении этого явления и его меры в силу их семиотической и, значит, подле-

жащей герменевтическим процедурам природы.

Необходимо заметить, что сама мера не является чем-то строго определенным, фактом, объектом, данным в сфере эмпирического ощущения – таковым является только предмет, ею определяемый. Она, как уже сказано, – определенное отношение, изнутри организующее предмет и нашедшее отражение в его феноменальности и в логике его существования. Поэтому сама мера как будто скрыта от непосредственного наблюдения и нуждается в экспликации при сопоставлении нескольких предметов одного или разного порядка.

Далее необходимо раскрыть содержание понятия «внутренняя мера» в его применении к литературному жанру. Н. Д. Тамарченко указывает, что этот термин по своей функции аналогичен понятию «канон» и соответствует неканоническим жанровым структурам, бурно развивавшимся в европейской литературе с конца XVIII в. (роман, элегия сентименталистов и романтиков и т. д.). Принципиальная особенность этих структур – вариативность и изменчивость не только в пределах авторской литературы, но и в творчестве отдельных авторов, неканонические жанры не воспроизводятся, как в случае с канонами, а постоянно пересоздаются. Инвариант этих жанровых структур должна зафиксировать внутренняя мера, т. е. она должна определить логику их специфического существования – варьирования и изменения – и при этом все же указать на границы конкретного жанра, в рамках которого он сохраняет тождество самому себе. Определяя внутреннюю меру романа, Тамарченко пишет: «Механизм, сохраняющий одно и то же “направление собственной изменчивости”\*\*\* романа, следовало бы... называть внутренней мерой этого жанра» [12, с. 97].

Таким образом, в этом случае мера указывает не на устойчивые неизменные признаки неканонического жанра, а на процесс и направление его развития и изменения, фиксируя при этом границы возможного выбора жанрового варианта, в рамках которых эти варианты, с одной стороны, достаточно раз-

нообразны в пределах литературной традиции, а с другой – в совокупности, осознаются как реализации единого жанрового источника («образца выбора», по Тамарченко). Благодаря наличию внутренней меры каждый вариант жанра (отдельное произведение) соотносится с его традицией, т. е. всяким другим вариантом и линией развития жанра в целом. В результате история развития жанра представляет собой не последовательность отклонений и приближений к образцу, а совокупность равноправных его вариантов, влияющих друг на друга и образующих целостность. Каждое произведение при таком понимании предстает как самостоятельное полноценное воплощение жанра: его специфическое своеобразие всегда обосновано внутренними особенностями этого жанра.

Итак, была установлена двоякая функция внутренней меры жанра: 1) определение направления его «собственной изменчивости» и 2) границ, с преодолением которых жанр перестает быть таковым, – тождественным самому себе, превращаясь в другое образование, существующее по иным законам. Общая феноменальность, характерная для разных текстов, позволяет выявлять внутреннюю меру жанра при помощи сравнения с особенностями других жанров. Этот процесс можно сопоставить с феноменологией вкуса у Гадамера: «Он (вкус) относится к той области, где путем рефлектирующей способности суждения по единичному узнается то общее, которому оно подчиняется. Вкус, как и способность суждения, – это определение единичного с учетом целого: подходит ли это единичное ко всем другим...» [4, с. 81]. Так и конкретная единичная реализация жанра определяется с учетом внутренней меры элегии, законам которой она подчиняется. С опорой на этот принцип предполагается выявление внутренней меры элегии.

Н. Д. Тамарченко указывает, что «устойчивые признаки неканонических жанровых структур могут быть определены с помощью их соотнесения с ведущей структурной особенностью романа – принципиальным для него несовпадением героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью (по

Бахтину ... герой романа всегда “или больше своей судьбы, или меньше своей человечности”») [12, с. 96]. Приводимая цитата взята из работы М. М. Бахтина «Эпос и роман»: из той ее части, где ученый рассматривает романский образ человека. Ведущей особенностью формы героя в романе Бахтин называет последовательную, программную неадекватность «герою его судьбы и его положения» [1, с. 479]. Эту особенность романа мы берем за основу выявления внутренней меры элегического жанра (учитывая процесс романизации жанров в литературе XIX в.).

Речь здесь идет о близости подходов к изображению человека в романе и в элегии. В романе это принципиальное несовпадение человека с его социальной жизненной ролью, он всегда больше ее, не может полностью уложиться в эти рамки – «человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть» [1, с. 480]. В элегии реальная (в отношении к другим – свет, бывшие друзья или любовница) жизнь героя не позволяет ему полностью воплотить, реализовать все свои духовные возможности и потребности. В аспекте взаимоотношений с другими людьми он всегда не равен самому себе: предлагаемые другими (обществом или вообще мироустройством) рамки для его бытия всегда оказываются тесными, неадекватными его желаниям и возможностям – «нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования» [1, с. 480]. В этом отношении логично сопоставить романного и лирического героя элегии одного автора. У Лермонтова Печорин и герой элегий обнаруживают много сходств именно в аспекте нереализованных возможностей и потребностей. Сближает их и композиционная особенность элегии – погруженность в воспоминания, жизнь прошлым, об этом пишет Д. Н. Овсяннико-Куликовский: «Печорин ничего не забывает и вечно находится под гнетом своего прошлого», он «может вновь пережить их (чувства) или – точнее – воспоминания о них почти так, как будто бы они и сейчас живы, как будто вновь повторился прежний опыт жизни», «его душа... постоянно готова звучать

замогильными звуками прошлого» [9, с. 109, 110]. В том, что образ Печорина во многом строится по принципам героя унылой элегии, видимо, заключается установка автора (возможно, здесь элегия больше влияет на роман), но это сходство является показательным и принципиальным – жанрообразующим принципом элегии становится прежде всего изображение ситуации «несовпадения человека с самим собою» [1, с. 480]. Развертывание этой ситуации в сюжете и композиции элегии с помощью специфических мотивов является внутренней мерой этого жанра.

Варьирование элегического жанра и, соответственно, появление разнообразных его вариантов связано с различным пониманием поэтами причин и характера этой ситуации (расставание с возлюбленной, ушедшая молодость, конфликт с окружающим миром). Но в целом всегда в центре ситуации находится личность, не могущая реализовать себя и найти свое место в предлагаемых жизнью условиях и поэтому выбивающаяся из жизни – сюжетно оформленная позиция рефлектирующего героя элегии всегда вне проходящей мимо жизни. Но он не бесстрастный наблюдатель: его «отгороженность» от внешнего мира обусловлена погруженностью в воспоминания и переживанием их, так как этот воображаемый и более живой, истинный, привлекательный для него мир полностью «поглощает» внимание лирического субъекта. Таким представляется инвариант элегии, изнутри организующий композицию и мотивную структуру произведений этого жанра.

Можно выделить три основных мотива элегии, определяемых логикой внутренней меры жанра: одиночество/изгнанничество; воспоминание и связанная с ним оппозиция настоящего, прошлого и предвосхищаемого будущего; а также мотив смешанных эмоций.

Прямым следствием изображения в элегии личности человека, не совпадающего со своей судьбой, является одиночество в экзистенциальном смысле: «Стою, задумчивость питаю, // Один, покинув свет, и чуждый для людей...»; «Но я далек от счастья их душой...» [8, с. 110]. Причиной одиночества

является ощущение исчерпанности жизни: герой вспоминает прошлое (идиллическое, светлое или, наоборот, наполненное пагубными страстями) и понимает бессмысленность прожитых лет, так как это время утех и волнений было не гармоничным бытием полной жизни, а пустым, принесшим раскаяние или разочарование. Воспоминание приносит боль и неудовлетворенность тем, что душевные силы человек растратил зря (Вяземский П. А. «Уныние»: «Сокровищницу бытия // Я истощил в одном незрелом ощущенье...» [11, с. 263]), а высокие надежды/мечты о счастье, славе оказались лишь ложью («Надежд несбыточных испытанный обман» [11, с. 264]). Здесь и заключается принципиальная жанрообразующая особенность элегической ситуации: осознание лирическим героем несоответствия прожитой жизни своим возможностям и желаниям. Однако полное прояснение этот мотив получает в свете предвосхищаемого будущего – здесь возможны два варианта развития ситуации: во-первых, мотив смерти героя и, во-вторых, мотив надежды на будущее.

В первом случае понимание исчерпанности настоящей жизни приводит к безвременной, но уже необходимой, почти желаемой смерти («И вижу гроб уединенный, // Он ждет; что ж медлить над землей?» [8, с. 97]) и, достаточно часто, стремлению к другому, идеальному бытию, например, у А. И. Тургенева: «Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться! // Утешься; и туда твой взор да устремится, // Где твой смущенный дух найдет себе покой... // Где царство вечное одной любви святой!» [11, с. 129]. Лирический герой, не найдя в мире созвучия прекрасному порыву своей души и осознав несовершенство мира, пребывает в скорби и унынии (у Жуковского в «Сельском кладбище» он погибает), но после смерти (состоявшейся или предчувствуемой) обретает такие условия бытия (рай?), которые соответствуют его духовным возможностям и потребностям и в которых он смог бы полностью реализовать себя и воплотить свою судьбу (у Тургенева это счастье истинной любви). По всей видимости, этим объясняется эмоциональный

строй элегии – сочетание антитетичных состояний скорби и радости. В самом страдании и унынии предвосхищается спасительная радость неземного идеального бытия; благодаря взаимовлиянию двух противоположных чувств эстетическая эмоция элегии представляет собой не только смешение состояний, но и снятие их напряженности и полноты проявления. Это и не трагические неутолимые рыдания, и не идиллическая радость успокоения и уверенности в обязательном счастье. И в этом аспекте элегические эмоциональные условия не дают герою возможности полного проявления себя: он горько скорбит, подавляя свои чувства («страданья в сердце стеснены» [8, с. 96]) и в то же время постоянно переживая их заново.

Во втором случае неравенство элегического «я» своей судьбе, социальной роли в прозаическом настоящем актуализирует желание, необходимость будущего: «Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего» [1, с. 480]. Образцом такого варианта может служить «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») Пушкина: «Но не хочу, о други, умирать; // Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать... И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбкою прощальной» [10, с. 359]. Ситуация этой элегии – несогласие лирического героя с «путем унылым», т. е. типично элегическая: несоответствие судьбы надеждам и желаниям человека – разрешается другим образом. Происходит своеобразное «программирование» будущего, в котором, возможно, герой воплотит без избытка свою человечность, найдет такие рамки бытия, в которых желаемый им образ жизни будет адекватен его запросам и внутреннему миру, и он достигнет гармонии, счастья. Это выстраивание образа героя в свете будущего, перспективы существования, с од-

ной стороны, выглядит неожиданно, так как инверсирует привычные временные границы элегии (прошлое/настоящее), но с другой – находится в рамках логики внутренней меры жанра. Невозможность воплотить себя без остатка в настоящем требует будущего, способного дать личности адекватные ей границы бытия, «которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их» [1, с. 480].

Таким образом, подводя итоги, можно утверждать, что внутренняя мера элегического жанра реализует себя в развитии сложной ситуации. Исходная ее точка – принципиальное неравенство элегического героя самому себе, несоответствие судьбы его духовным возможностям и потребностям, желаниям и целям. В этом внутренний конфликт и несчастье его как личности – невозможность реализовать себя приводит к жизненному тупику. Но при этом внутренним, порой скрытым сюжетом и вторым компонентом ситуации является стремление преодолеть, разрешить этот конфликт. Возможность его преодоления видится герою в цельном бесконфликтном существовании, когда внутреннему «я» будут соответствовать внешние условия и границы, а его потребности и возможности будут полностью реализованы. То есть гармоничное идиллическое бытие – вот условие для восполнения расколотого элегического «я» до цельной, равной самой себе личности. Дополнением ситуации является принципиальная невозможность достичь этой идиллии (или только в ином мире, а, например, в «Элегии» Пушкина, по сути, дано только намерение, а не его осуществление): удел элегического героя – вечно пребывать в замкнутом круге неразрешимых противоречий с самим собой и собственной судьбой, на границе идиллии и утопии. Именно эта ситуация, или комплекс мотивов, представляется внутренней мерой, инвариантом элегического жанра.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Понимание сущности элегии классицистами: «В одеждах траурных, потупя взор уныло, // Элегия скорбя, над гробом слезы льет» [2, с. 68].

\*\* Нужно заметить, что в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского это стихотворение относится к определяемому, в основном, по строфическому признаку жанру стансов [7, с. 330].

\*\*\* Цитата из работы М. М. Бахтина «Эпос и роман», в которой она предшествует определению ученым трех основных особенностей романа: 1) стилистическая трехмерность; 2) изменение временных координат; 3) новая зона построения литературного образа [1, с. 454–455]. Совокупность именно этих трех особенностей Тмарченко считает внутренней мерой жанра.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. *Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: Худож. лит., 1957. 231 с.
3. *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 240 с.
4. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод (основы философской герменевтики). М.: Прогресс, 1988. 704 с.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: в 3 т. М.: Мысль, 1975. Т. 1. 452 с.
6. *Зырянов О. В.* Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 11. С. 5–12.
7. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Дрофа, 1998. 464 с.
8. *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1969. Т. 1. 416 с.
9. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* История русской интеллигенции // Литературно-критические работы: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 526 с.
10. *Пушкин А. С.* Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1990. 654 с.
11. Русская элегия XVIII – начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1991. 640 с.
12. *Тмарченко Н. Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы: в 4 т. / гл. ред. Ю. Б. Боров. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. С. 81–98.
13. *Тюпа В. И.* Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 16–104.
14. *Хан Е. И.* Из наблюдений над элегическим фоном поэтов пушкинской поры (Внутренние структуры жанра и внешние влияния) // Филологические науки. 1997. № 1. С. 24–34.
15. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

### **REFERENCES**

1. *Bakhtin M. M.* Voprosy literatury i estetiki. M.: Khudozh. lit., 1975. 504 s.
2. *Bualo N.* Poeticheskoye iskusstvo. M.: Khudozh. lit., 1957. 231 s.
3. *Vatsuro V. E.* Lirika pushkinskoy pory. «Elegicheskaya shkola». SPb.: Nauka, 1994. 240 s.
4. *Gadamer Kh.-G.* Istina i metod (osnovy filosofskoy germenevtiki). M.: Progress, 1988. 704 s.
5. *Gegel' G. V. F.* Entsiklopediya filosofskikh nauk: v 3 t. M.: Mysl', 1975. T. 1. 452 s.
6. *Zyryanov O. V.* Pushkinskaya fenomenologiya elegicheskogo zhanra // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 1999. N 11. S. 5–12.
7. *Kvyatkovsky A. P.* Poeticheskij slovar'. M.: Drofa, 1998. 464 s.
8. *Lermontov M. Yu.* Sobraniye sochineniy: v 4 t. M.: Pravda, 1969. T. 1. 416 s.
9. *Ovsyaniko-Kulikovskiy D. N.* Istoriya russkoy intelligentsii // Literaturno-kriticheskiye raboty: v 2 t. M.: Khudozh. lit., 1989. T. 2. 526 s.
10. *Pushkin A. S.* Izbrannyye sochineniya. M.: Khudozh. lit., 1990. 654 s.
11. Russkaya elegiya XVIII – nachala XX veka. L.: Sov. pisatel', 1991. 640 s.
12. *Tamarchenko N. D.* Metodologicheskiye problemy teorii roda i zhanra v poetike XX veka // Teoriya literatury: v 4 t. / gl. red. Yu. B. Borev. M.: IMLI RAN, 2003. T. 3. S. 81–98.
13. *Tyupa V. I.* Literatura kak rod deyatel'nosti: teoriya khudozhestvennogo diskursa // Teoriya literatury: v 2 t. / pod red. N. D. Tamarchenko. M.: Akademiya, 2004. T. 1. S. 16–104.
14. *Khan E. I.* Iz nablyudeniy nad elegicheskim fonom poetov pushkinskoy pory (Vnutrenniye struktury zhanra i vneshniye vliyaniya) // Filologicheskkiye nauki. 1997. N 1. S. 24–34.
15. *Shelling F. V. Y.* Filosofiya iskusstva. M.: Mysl', 1966. 496 s.