

-
2. *Белый А.* Москва. / Сост., вступ. ст., прим. С. И. Тиминой, М., 1989. 787 с.
 3. *Воронский А.* Литературные портреты. Т. 1. М., 1928. 470 с.
 4. *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 525–623.
 5. *Жданов А.* Доклад «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» // Большевик. 1946. № 17–18. С. 3–9, 12–14.
 6. *Лихачев Д. С.* От редактора // Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 5–6.

REFERENCES

1. *Belyj A.* Lug zelenyj. Kritika. EHstetika. Teoriya simvolizma: V 2 t. T. 1 / Vstup. st., sost. A. L. Kazin, komment. A. L. Kazin, N. V. Kudryasheva. — M.: Iskusstvo, 1994. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml
2. *Belyj A.* Moskva. / Cost., vstup. st., prim. S. I. Timinoj. M., 1989. 787 s.
3. *Voronskij A.* Literaturnye portrety. T. 1, M., 1928. 470 s.
4. *Dolgopolov L. K.* Tvorcheskaya istoriya i istoriko-literaturnoe znachenie romana A. Belogo «Peterburg» // Belyj A. Peterburg. L.: Nauka, 1981. S. 525–623
5. *Zhdanov A.* Doklad «O zhurnalah "Zvezda" i "Leningrad"» // Bol'shevik. 1946. № 17–18. S. 3–9, 12–14.
6. *Lihachev D. S.* Ot redaktora // Belyj A. Peterburg. L.: Nauka, 1981. S. 5–6.

Л. Е. Ляпина

ЖАНР МЕЛОДИЙ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

Статья посвящена изучению поэтики нежанра «мелодий», сформировавшего собственную традицию. Прослеживается история этого жанра; выявляются его признаки и степень их вариативности; взаимосвязи «балладной» и «элегической» модификаций в контексте развития отечественного романтизма.

Ключевые слова: лирика, жанр, традиция, цикл, баллада, элегия, стих.

L. Liapina

MELODIES AS A GENRE IN RUSSIAN LYRICS OF XIX S.

The aim of the article is to investigate the poetics of a neo-genre named «melodies», which has formed it's own tradition. We traced the history of this genre; named it's special features; described the relations of it's ballade and elegy variants in the context of romanticism in our country.

Keywords: lyric, genre, tradition, cycle, ballad, elegy, verse.

Проблемы статуса и поэтики постриторических жанров в литературе составляют одну из актуальных сфер литературоведческого знания. По выражению Н. Д. Тамарченко, при эскалации «антитрадиционализма» «создание жанра путем воспроиз-

ведения его первообраза сменяется варьированием формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов», которое, в свою очередь, ведет к появлению «устойчивых жанровых стереотипов» [15, с. 46–47]. С одной стороны, со-

временная генология справедливо фиксирует внимание на том, что канонические и неканонические жанры представляют разные типы структур. С другой, однако, важно, что оба типа сосуществуют в едином литературном пространстве, неизбежно взаимодействуя.

В частности, появление нежанров демонстрирует активную сопрягаемость принципов риторической поэтики с совершенно новыми тенденциями. Особенно выразительна в этом отношении лирика, что может показаться неожиданным при ее явно «обгоняющем» другие роды стремлении к выработке универсально-родового жанра лирического стихотворения. Но, очевидно, именно эта устремленность породила редкое многообразие более или менее долговечных жанровых традиций в переходный период XIX в., «забитого», по образному выражению А. В. Михайлова, «осколками риторического» [8, с. 49].

О феноменологии жанрообразования в лирике существуют серьезные исследования (О. В. Зырянова, Д. М. Магомедовой и др.); что же касается поэтики, то попытки выделить и всесторонне описать нежанровые явления в пределах лирического рода оказались продуктивны главным образом в сфере текстово-контекстных структур (циклы и фрагменты) — что далеко не покрывает жанрового поля эпохи. Выявленные примеры лирических нежанров иной природы [14; 5] единичны. Эта недооцененная часть литературного процесса требует специального внимания к себе. Здесь необходима «собираТЕЛЬская» работа, последовательно-индуктивный подход, с вниманием к конкретным судьбам различных жанровых образований.

Настоящая статья посвящена одному из них, пока не привлекавшему внимание исследователей, несмотря на собственный путь эволюции и оригинальность поэтики на стыке эпох. Это — лирический жанр *мелодий*, каким он проявляет себя и развивается на протяжении XIX в.

Мелодии зародились в эпоху романтизма. С этого времени и далее их существование было отрефлексировано в художественном сознании авторов именно как явление жанрового порядка: поэты использовали это наименование как заглавие или подзаголовок для своих стихотворений. В отечественной поэзии XIX в. *мелодии* встречаются у М. Ю. Лермонтова (1829), А. Колышкевича (1829), Н. А. Маркевича (1831), Е. П. Гребенки (1837), Л. А. Якубовича (1837), А. И. Подолинского (1837–1860), Н. А. Некрасова (1840), В. И. Красова (1841) и ряда других; наконец, это известный цикл А. А. Фета (1842–1883), а также более поздние *мелодии* рубежа XIX–XX вв. (носящие в целом уже вторичный характер).

Использование музыкального термина для обозначения жанра, как известно, было вообще характерно для поэзии романтизма; при этом исторические корни и пути развития *литературной песни, серенады, ноктюрна* и других бытовавших в XIX в. лирических нежанров весьма различны. Среди них *мелодии* формируют вполне самостоятельную жанровую традицию.

Генезис и специфика *мелодий* изначально определялись влиянием «авторитетного текста», в роли которого выступили англоязычные сборники поэзии: «Ирландские мелодии» (1808–1834) и «Народные мелодии» (1818–1827) Томаса Мура и «Еврейские мелодии» Д. Байрона (1815–1816), получившие широкую известность, в частности в России.

Музыкальные ассоциации заглавий у обоих авторов были мотивированы замыслом. Словесные тексты Мура сопровождались нотными записями старинной ирландской музыки: предполагалось их исполнение под особое музыкальное сопровождение. При этом сами произведения были посвящены как национальным, так и вечным темам — любви, разлуки, встречи. Получился своеобразный симбиоз старинных народных мотивов с новой поэзией. Сим-

биоэ этот Мур усилил введением в поэтические тексты традиционных ирландских ритмов, например, с характерными перебивками симметричного строя стиха.

Байрон, поддерживавший дружеские отношения с Муром и приветствовавший замысел его «Ирландских мелодий», работал над своими «Еврейскими мелодиями» в те же годы; причем словесные тексты и у Байрона выступали как дополнение текстов музыкальных: стимулом создания цикла послужила просьба Дугласа Киннэрда написать романсы на музыку композиторов Джона Брэгема и Исаака Натана. Таким образом, наименование «мелодия» и здесь изначально репрезентировало связь словесного искусства с музыкальным не только метафорически, но и буквально.

Циклы Мура и Байрона сближала и сюжетная поэтика стихотворений, составивших эти книги. Если пафос Мура был связан со стремлением лично выразить самобытность культуры ирландского народа, то основная часть из двадцати трех *мелодий* Байрона — это философско-лирические переложения библейских псалмов, дополненные рядом стихотворений прежде всего любовной тематики. Иными словами, принцип сопряжения претекста с конкретно-личностной тематикой (декларированный уже в открывающем цикл знаменитом стихотворении «*She walks in beauty*», посвященном миссис Уилмот Хортон) заявлен и последовательно выдержан Байроном не менее последовательно, чем у Мура, хотя и на другом материале.

Исследователи циклов Мура и Байрона (Н. Я. Дьяконова, А. А. Елистратова, Л. И. Володарская и др.) неизменно подчеркивали, что организующим центром лирического мира каждого из сборников выступало «я» поэта. Характерная для романтизма идея свободы поэта-творца обретала в *мелодиях* черты конкретной жанровой модели, продуктивность которой обнаружилась практически сразу.

Лирический неожанр оказался востребован в русской поэзии, причем сборники Мура и Байрона фактически определили характерный для него набор признаков: 1) наличие заглавия (подзаголовка) — «мелодия»; 2) ориентация на песенно-музыкальный устойчивый претекст; 3) лишенное специальной мотивации сопряжение этого претекста с индивидуально-значимой для поэта-лирика тематикой; 4) повышенный уровень интонационно-ритмической организации текста, в том числе с использованием новых способов версификационного и строфического оформления; 5) значимость мотива творчества (музыки, пения, поэзии); 6) склонность «мелодийных» текстов к циклизации.

Заметим, что каждый из этих признаков не был специфичен именно для *мелодий*: специфичной стала система этих признаков. По свидетельству М. П. Алексева, «под воздействием «Еврейских мелодий» (1815), много у нас переводившихся, и в особенности «Ирландских мелодий» Мура, обозначение «мелодия» в применении к поэтическому тексту (...) утвердилось в русской поэзии» [1, с. 720–721].

Но примечательно, что в творчестве отечественных поэтов-лириков эта жанровая модель отображалась вариативно: каждый из авторов, по тем или иным причинам, более активно реализовывал из перечисленных выше признаков первоначально для него необходимые, смещая на периферию остальные. Традиция носила не столько монотонно-поступательный, сколько «вихревой», прихотливый характер. Декларированный Муром и Байроном, проявившийся в структуре их *мелодий* принцип авторской творческой свободы у русских лириков-«мелодистов» выразился и в том, что сложившийся «инвариант» для каждого из них послужил отправным толчком для творческой трансформации.

Первым апробировал западную модель *мелодий* М. Ю. Лермонтов, как известно, хорошо знавший поэзию Мура и Байрона.

В юношеском стихотворении «Русская мелодия» (1829) [4, с. 76] он вслед за Муром вводит национальную тематику в образе певца «с балалайкою народной», сюжетно сопрягая творчество музыкальное и поэтическое. Очевидно, неслучайно, что годом позже, уже не в оригинальном творчестве, а в переводе «Еврейской мелодии» Байрона, Лермонтов соединяет личностно-философский мотив и интонационную «музыкальность», напевность стихового строя (впервые в русском стихосложении используя удивительное по напевности сочетание четырехстопного анапеста с амфибрахией и трехстопным анапестом, с внутренними рифмами по полустипхам).

Лермонтов, по-видимому, испытывал возможности нового жанра — и прежде всего в структурной организации стихотворного целого. Как замечает Е. И. Анненкова, его «"Русская мелодия" тему как таковую практически не развивает. Конституруется исполнение песни "певцом простым" "пред праздною толпой", но песня обрывается (...) Сам текст позиционируется как русская мелодия, как передача особого состояния духа (и читатель вправе идентифицировать его с национальным), в котором преобладает устремление к "мирам иным", сотворение неких образов, для которых сложно подыскать "название" (...)» [2, с. 110]. В открытом финале «Русской мелодии» актуализируется прямое значение термина «мелодия» как напева, мотива, отдельной музыкальной мысли — то есть фрагментарность. В художественном контексте стихотворения эта семантическая грань, с одной стороны, соотносилась с важной для романтизма идеей «невместимости» смысла в слово, с другой — провоцировала, как правило, лириков-«мелодистов» на создание не одной, а нескольких *мелодий*, формировавших многокомпонентную структуру, представлявшую авторский «извод» жанра. Чаще всего это авторские циклы под названием «Мелодии».

Порой они принимали внушительные размеры. Так, в 1831 г. поэт, историк и этнограф Н. А. Маркевич издал книгу (самую значительную в его поэтическом наследии) под названием «Украинские мелодии» [7]: 35 стихотворений разделены на три книги, с авторским Предисловием и многостраничными Примечаниями. В поэтических текстах соединены сюжеты народных преданий, легенд, сказок; обрядовые и лирические песни; исторические сюжеты из прошлого Украины; живописание украинской природы и пр. Маркевич осуществляет причудливый, но по-своему органичный симбиоз этих традиций. При этом состав каждой из трех «книг» имел свой жанровый акцент. Первую из них составили сюжетные баллады на народно-фольклорную тематику («Сон-трава», «Ведьма», «Бандурист» и др.); во второй преимущественно представлены стихотворения, посвященные истории Украины и ее «географии» («Днепр», «Степ», «Удай» и др.); доминантой текстов третьей книги стали праздничные и бытовые сценки украинской жизни, в неизменном сопровождении фантастического элемента: в этих сценках органически участвуют домовые, русалки, ведьмы и другие фольклорные персонажи («Иван Купала», «Поминальный день», «Добрый Домовой» и др.).

При различии тематических акцентов трех разделов, можно говорить о едином авторском инварианте художественных текстов книги Маркевича. В его основе — балладный тип жанровой организации, соединяющий разные стороны национальной жизни. Этнографический элемент сопрягается с неизменным ощущением изображаемой культуры как своей, родной, лично значимой. Сквозным для всех трех разделов становится образ бандуриста (то как субъекта-исполнителя, то объекта-персонажа).

Из формально-стиховых особенностей бросается в глаза усложненная ритмическая организация текстов, в первую оче-

редь за счет беспрецедентного для начала 1830-х гг. активного использования разно-
стопных урегулированных размеров, из ко-
торых многие еще не были апробированы в
отечественной поэзии [6].

Маркевич сознательно и творчески
осваивал опыт Мура и Байрона, в предис-
ловии разъясняя свою позицию: «Я не хо-
тел подражать, я не мог подражать творцу
"Лала-Рук" или творцу "Чайльд-Гарольда"
(...) Подражание недалеко заводят... Я ис-
кал чего-нибудь нового» [7, с. III]. Этим
«новым» и стал старательно смоделиро-
ванный тематически-жанровый извод
украинских мелодий.

У Маркевича были как предшественни-
ки (цикл «Украинские мелодии» Л. Яку-
бовича [18, с. 65–66]), так и продолжатели
(«Украинская мелодия», или «Казак на
чужбине» Е. П. Гребенки, где тема «родной
стороны» разрастается до сюжетообразу-
ющей [13, с. 305]). Но в целом нужно при-
знать, что «балладно-этнографический»
тип лирических *мелодий* в середине 1830-х
гг. завершается.

Однако жанровая традиция не прерыва-
ется: *мелодии* продолжают появляться в
творчестве разных авторов, но при этом
балладная ориентация их меняется на эле-
гическую.

Б. М. Эйхенбаум считал *мелодии* (наря-
ду с романсами) своеобразными «замени-
телями» элегии, «развитие которой после
победы, одержанной ею в начале 20-х гг.,
стало уже невозможным» [17, с. 163], тем
самым как бы оставляя в стороне баллад-
ную модификацию мелодий. Но если Эй-
хенбаума интересовала проблема и судьба
элегии, то для нашей темы представляется
важным несомненный факт сопряжения
этих модификаций: элегизированные *мело-
дии* во многом подхватывали и продолжали
традиции балладно-этнографических опы-
тов. Причем своеобразная диффузия бал-
ладного и элегического начал происходит
постепенно, как бы спонтанно, посред-
ством эволюционной трансформации

определившегося облика *мелодий*. Так, к
примеру, этнографический элемент в
процессе элегизации *мелодий* превраща-
ется в мотив «родной стороны»; геогра-
фический — обретает черты романтиче-
ского ландшафта.

Симптоматичен пример единственной
«Мелодии» Н. А. Некрасова (1840) [9,
с. 275–276], в которой впервые в некрасов-
ской поэзии появляется тема Волги, род-
ных мест лирического героя. Это стихотво-
рение, продолжающее, как показал
Ю. М. Прозоров, поэтику характерного для
его ученического сборника «неистового
романтизма», несмотря на обилие клише,
по своему ритмико-мелодическому и инто-
национному рисунку «было одним из
наиболее экспериментальных, нетрадици-
онных и даже причудливых во всей некрасо-
вской поэзии 1840-х гг.» [12, с. 200].
Действительно, звучание трехстопного хо-
рея с дактилическими клаузулами необыч-
но; при этом в нечетных стихах ритмиче-
ские отрезки сдвоены, сведены в единство
«музыкально и графически». Хотя соб-
ственная модификация *мелодий* Некрасо-
вым была лишь ученически обозначена и
не получила у него дальнейшей разработ-
ки, но характер эксперимента позволяет
понять, что важным ее элементом для
Некрасова явилась версификационная
изысканность и повышенная ритмизация, в
соединении с ностальгически окрашенным
мотивом родины.

А. И. Подолинский, в отличие от Не-
красова, создавал лирические мелодии на
протяжении всего творчества. Первая из
них (1837) [11, с. 338–339, 717] содержит
сюжет о стихе, который, вырвавшись из
груди, живет далее своей жизнью — но
хочет вернуться в грудь автора; автор же
призывает стих лететь от него в другую,
любимую им грудь, чтобы жить там. Та-
ким образом, из первоначального набора
жанровых признаков мелодии здесь опре-
деляющей выступает тема поэзии, твор-
чества.

Позже Подолинский целенаправленно корректирует облик намеченной жанровой модели. В двухтомном издании своих сочинений 1860 г. он публикует пять «рассыпанных» (не собранных в цикл) *мелодий* [10, с. 223–225, 235–236, 243, 259–261, 284], в которых можно заметить сходство между собой (и более отдаленное — с образцами Мура и Байрона). Уходя от национально-этнографической тематики, Подолинский определяет художественным пространством своих *мелодий* мир души героя. Для него характерна педалированная эгегическая тональность, мотивы души, смерти, могилы, любви. Особенно активно используются мотивы искусства и творчества, музыки (арфа, лира). Подолинский вообще придавал большое значение музыкальности поэзии, культивируя напевный стих. И во всех *мелодиях* этого сборника находим повышенную напевность, версификационно-интонационную изысканность звучания (трехсложники, игра разностопными размерами, цезуры с наращиваниями). Идея текстовой циклизации *мелодий* зеркальным образом трансформируется у Подолинского в принцип многочастности, стансовой структуры четырех из них.

Эти пять взаимоуподобленных *мелодий* отчетливо репрезентировали сложившийся в зрелом творческом сознании поэта индивидуальный «извод» жанра. Перепечатывая в 1860-е гг. отличавшееся от них раннее стихотворение о судьбе стиха, Подолинский заменяет его первоначальное название «Мелодия» на просто «Стих». Это примечательно как свидетельство возросшего авторского внимания к единообразию своих *мелодий*.

Близкую Подолинскому, но все же особую систему представляют опыты *мелодий* В. И. Красова (1841) [3, с. 97–98], в которых он соединяет тему «старинного дома, знакомого дома», родных мест (противопоставленных «чужой стороне») — с элегизмом и версификационными эксперимента-

ми. Красову, выходцу из разночинской среды, поэту несчастной судьбы, принадлежит цикл из трех стихотворений под общим названием «Мелодии». Оно органично для его творчества уже в силу неизменного внимания автора к песенному началу. Он был хорошо знаком с репертуаром песен русского севера; владел приемами народной песенной поэтики. Как известно, в начале 1840-х гг. Красов сблизился с Кольцовым и его творчеством, с начала 1840-х гг. его внимание сосредоточено на лермонтовской поэзии.

В поэтике его любовно-эгегического цикла-триптиха «Мелодии», опубликованном в «Отечественных записках» (1841), уже нет признаков прямого влияния Мура и Байрона: традиция *мелодий* воспринята через Лермонтова. Одновременно повышенная ассоциативность, монтажность композиции цикла заставляет видеть в нем прообраз фетовской организации, апробация «музыкального» начала в его циклообразующем качестве. Единство образа лирической героини прослеживается только на уровне чувства, в то время как конкретный облик ее в первом, втором и третьем стихотворениях не совпадает. То же касается организации циклового хронотопа, не просто уводящего от фабульной логики, но и противоречащей ей во имя суггестивного сюжета.

Вершиной элегизированного варианта русских *мелодий* стало, несомненно, творчество А. Фета. Его цикл «Мелодии» [16, с. 147–183] является одновременно и высшим образцом интересующего нас жанра в масштабах всей отечественной лирики. Этот цикл занимал важное место в творчестве Фета, непрерывно работавшего над ним в течение полувека, вплоть до конца жизни. Число произведений, отнесенных самим автором (хотя бы единожды) к этой жанровой разновидности, достигает семидесяти; их поэтический строй — квинтэссенция его лирического творчества. Из ти-

повых черт жанра ведущими для фетовских *мелодий* выступают: определяющая тема душевного переживания, ритмически богатый версификационный строй, интонация напевного стиха; мотивы музыки, пения, поэтического творчества; и, наконец, включенность в цикловой контекст.

На последнем надо остановиться особо: специфика поэтики лирических *мелодий* (помимо наименования) особенно отчетливо проявляется именно на уровне цикла, который был для Фета наиболее репрезентативной единицей поэзии. Используемый Фетом циклообразующий принцип можно обозначить как «временной», «текущий». Сформировав в 1842 г. цикл — подборку из 15 стихотворений под названием «Мелодии» для журнала «Москвитянин», поэт позже включает его во все книжные переиздания своих стихотворений (1850, 1856, 1863 гг.), в выпуски «Вечерних огней»; наконец, выделяет этот цикл в общем плане своего Собрания сочинений, составленном в 1892 г. При этом, на протяжении полувека, он активно пополняет его другими стихотворениями, совершает композиционные перестановки, а многие ранее написанные стихотворения — изымает из цикла. В результате может варьироваться и даже существенно меняться сам цикловой сюжет: цикл живет собственной «непредсказуемой» жизнью. Отдельные проявления таких трансформаций встречаются и в других лирических циклах Фета, но в «Мелодиях» этот принцип абсолютизирован, выступая как жанрообразующий признак. Так, из первой публикации в журнале «Москвитянин» в сборнике «Стихотворения» 1856 г. уцелело только пять; а в выпуски «Вечерних огней» не вошло ни одно из них. Обновлявшийся в каждом издании, пополнявшийся десятками новых стихотворений, вытеснявших более ранние, — он становился «открытым» рядом, готовым к дальнейшим трансформациям.

Этот принцип литературоведы метафорически характеризуют как музыкальный. В контексте данной работы важно, что этот принцип наглядным образом определяет новую поэтику *мелодий*, их видовую основу для Фета. На первое место выходит их субъективный, не поддающийся рациональной расшифровке и законченности характер, динамизм. Мелодия изначально, в музыке — лишь часть контекстуального целого. И Фет свои стихотворения постоянно переводит из контекста в контекст, из разряда *мелодий* — в другие; но цикл при этом сохраняет свое наименование и жизнеспособность. Отдельные тексты соединяются в единство им соприродное, но также не получающее окончательной законченности и сохраняющее качество сюжетной фрагментарности. Так в истории фетовского цикла «Мелодии» моделируется диахроническая жизнь лирического жанра в новых условиях постриторической культуры слова; жанровые особенности *мелодий* экстраполированы на метажанровый уровень.

Подытоживая, можно сказать, что своеобразие жанра лирических *мелодий* XIX в. состоит в синкретическом соединении признаков: традиционного оформления по типу канонических жанров (номинация и авторепрезентированность в заглавии) с характерным для романтизма принципом ориентации на «авторитетный текст»; апелляции к архаическим механизмам из жизни лирики (связь с музыкой); склонности к версификационным экспериментам; индивидуализации мотивно-сюжетного строя с неизменным вниманием к мотиву творчества и пр.

Как мы могли убедиться, диахронически эта феноменальность обнаруживается в преемственности поэтического строя целого ряда маркированных самими авторами произведений, при многообразии вариантов — что и означало формирование оригинальной жанровой традиции на сломе эпох.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи XVIII — первая половина XIX века. Литературное наследство. Т. 91. М.: Наука, 1982. 863 с.
2. *Анненкова Е. И.* Сопряжение лирического и драматического в поэтическом творчестве М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2011. СПб., 2012. С. 105–113.
3. *Красов В. И.* Сочинения. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1982. 188 с.
4. *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и драмы. Л.: Советский писатель, 1989. 686 с.
5. *Ляпина Л. Е.* «Железнодорожная дума» в русской поэзии XIX века // Русская литература и внелитературная реальность: Историко-литературный сборник. СПб.: Saga, 2004. С. 76–85.
6. *Ляпина Л. Е.* «Украинские мелодии» Н. Маркевича: между Томасом Муром и Афанасием Фетом // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica 7. Literatura rosyjska XVIII–XXI: Dialog idej I poetyk. Lodz. С. 57–64.
7. *Маркевич Н.* Украинские мелодии. М., 1831. 156 с.
8. *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX в. // Методология анализа литературного процесса. М.: Наука, 1989. С. 31–94.
9. *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1981. 720 с.
10. *Подолинский А. И.* Сочинения. Ч. 1. СПб., 1860. 296 с.
11. Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л.: Советский писатель, 1972. 768 с.
12. *Прозоров Ю. М.* Н. А. Некрасов и русские поэтические традиции // Прозоров Ю. М. Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. С. 164–233.
13. Русские поэты XIX в. Первая половина. М.: Просвещение. 1991. 480 с.
14. *Таборисская Е. М.* «Бессонницы» в русской лирике // Studia metrica et Poetica: Сборник статей памяти Петра Александровича Руднева. СПб.: Академический проект, 1999. С. 224–235.
15. Теория литературных жанров / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.
16. *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1986. 752 с.
17. *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 140–287.
18. *Якубович Л. А.* Стихотворения. СПб., 1837. 160 с.

REFERENCES

1. *Alekseev M. P.* Russko-angliyskiye literaturnye sv'azi XVIII — pervaya polovina XIX veka. Literaturnoye nasledstvo. T. 91. M.: Nauka, 1982.
2. *Annenkova E. I.* Sopr'azheniye liricheskogo I dramaticheskogo v poeticheskom tvorchestve M. Yu. Lermontova // Lermontovskiye chteniya 2011. SPb., 2012. С. 105–113.
3. *Krasov V. I.* Sochineniya. Arkhangel'sk, Severo-Zapadnoye knizhnoye izdatel'stvo, 1982. 188 s.
4. *Lermontov M. Ju.* Polnoje sobraniye stikhotvoreniy: V 2 t. T. 1: Stikhotvoreniya I dramy. L.: Sovetskiy pisatel', 1989. 686 s.
5. *Liapina L.* «Zheleznodorozhnaya дума» v russkoy poezii XIX veka // Russkaya literatura i vneliteraturnaya real'nost': Istoriko-literaturny sbornik. SPb.: Saga, 2004. S. 76–85.
6. *Liapina L. E.* «Ukrainskiye melodii» N. Markevicha: mezhdru Tomasom Murom I Afanasiyem Fetom // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica 7. Literatura rosyjska XVIII–XXI: Dialog idej I poetyk. Lodz. S. 57–64.
7. *Markevich N.* Ukrainskiye melodii. M., 1831. 156 s.
8. *Mikhaylov A. V.* Problemy analiza perehoda k realizmu v literature XIX v. // Metodologiya analiza literaturnogo protsesssa. M.: Nauka, 1989. S. 31–94.
9. *Nekrasov N. A.* Polnoye sobraniye sochineniy I pisem v 15 tomah. T. 1. L.: Nauka, 1981. 720 s.
10. *Podolinskiy A. I.* Sochineniya. Ch. 1. SPb, 1860. 296 s.
11. Poety 1820–1830-h godov. T. 2. L.: Sovetskiy pisatel', 1972. 768 s.
12. *Prozorov Ju. M.* Nekrasov I russkiye poeticheskiye tradicii // Prozorov Ju. M. Klassika. Issledovaniya I ocherki po istorii russkoy literatury I filologicheskoy nauki. SPb: Pushkinskiy Dom. S., 2013. S. 164–233.

-
13. Russkiye poety XIX v. Pervaya polovina. M.: Prosveshcheniye. 1991. 480 s.
 14. *Taborisskaya E. M.* «Bessonnicu» v russkoy lirike// Studia metrica et Poetica: Sbornik pam'ati Petra Aleksandrovitsha Pudneva. SPb.: Akademicheskij proekt. 1999. S. 224–235.
 15. Teoriya literaturnyh zhanrov / Pod red. N. D. Tamarchenko. M.: Akademia, 2011. 256 s.
 16. *Fet A. A.* Stihotvoreniya I poemy. L.: Sovetskiy pisatel', 1986. 752 s.
 17. *Eyhenbaum B. M.* Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otcenki // Eyhenbaum B. M. O literature. Raboty raznyh let. M.: Sovetskiy pisatel'. S. 140–287.
 18. *Jakubovich L. A.* Stihotvoreniya. SPb, 1837. 160 s.

V. И. Долгова

СИСТЕМА УСЛОВИЙ И ФАКТОРОВ РАЗВИТИЯ СУБЪЕКТА ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье раскрыта система условий и факторов развития субъекта инновационной деятельности. Названы объективные (существование большого инновационного цикла в политической, экономической и социальной сферах), субъективные (по типу субъекта инновационной деятельности — личность, коллектив, группа) и объективно-субъективные (научно-методические, учебно-материальные, организационные) условия и факторы. Проведен морфологический и структурный анализ сорока одного элемента обсуждаемой системы условий, дана характеристика одного из условий — «ценности и ценностные отношения». Самыми важными для новаторов в группе терминальных ценностей являются профессиональные ценности, доминирующими — социально-материальные и инструментально-технологические данности образования.

Ключевые слова: субъект инновационной деятельности, группа, коллектив, условие, ценности.

V. Dolgova

SYSTEM OF CONDITIONS AND FACTORS OF DEVELOPMENT SUBJECTS OF INNOVATIVE ACTIVITY

The article describes a system of conditions and factors in the development of the subject innovation. Named the objective (the existence of a large innovation cycle in the political, economic and social spheres), subjective (like the subject of innovation — the person, team, group) and objective-subjective (scientific methods, educational material and organizational) conditions and factors. Morphological and structural analysis of forty-two members of the discussed conditions, the characteristic of a condition — «values and value the relationship. » The most important for innovators in the group of terminal values are professional values, dominant — socio-material and instrumental-technological givens education.

Keywords: the subject of innovation, group, collective, a condition value.

Систему условий и факторов развития субъекта инновационной деятельности составляют объективные, субъективные и объективно-субъективные условия. С целью морфологического и структурного ас-

пектов анализа системы условий и факторов развития субъекта инновационной деятельности и с опорой на актуальные для темы статьи работы (И. А. Баева, Л. С. Гавриленко, В. И. Загвязинский, Э. Ф. Зеер,