

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ И.С. ТУРГЕНЕВА»

На правах рукописи

ЧАРКИН ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ

**СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В
ПОЭЗИИ С.Я. НАДСОНА**

Специальность 10.01.01 Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических
наук, профессор Т.В. Ковалева

ОРЕЛ – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СУБЪЕКТНОЙ ЛИРИКИ С.Я. НАДСОНА.....	33
1.1. ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЦЕНТР СТИХОТВОРЕНИЙ С.Я. НАДСОНА.....	33
1.2. СУБЪЕКТНО-АДРЕСАТНЫЕ ФОРМЫ В ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ С.Я. НАДСОНА	61
1.3. СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНАЯ ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ С.Я. НАДСОНА.....	900
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВА В ПОЭЗИИ С.Я. НАДСОНА...	108
2.1. ТИПЫ НАРРАТИВА В ПОЭМАХ С.Я. НАДСОНА.....	108
2.2. МЕХАНИЗМЫ СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ В БАЛЛАДАХ С.Я. НАДСОНА.....	138
2.3. ТИПЫ ЛИРИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В ЛИРИКЕ С.Я. НАДСОНА...	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	200
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	206

ВВЕДЕНИЕ

Изучение и осмысление творческого наследия С.Я. Надсона имеет более чем вековую историю. Уже первые литературные опыты поэта привлекли внимание критиков и деятелей культуры, называвших его «юношей талантливый» [Щедрин, 1937: с. 108]. Популярность С.Я. Надсона была огромной: его сборники переиздавались огромными тиражами, строки стихов становились цитатами, идеи повторялись персонажами произведений А.М. Горького («Мещане») и А.П. Чехова («Три сестры», «Рассказ неизвестного человека»). Имя поэта с долей зависти упоминалось Игорем Северяниным и В.В. Маяковским.

Поэзия С.Я. Надсона волновала умы, вызывала споры, безоговорочно принималась или жестко критиковалась современниками. А.П. Чехов, например, писал: «Надсон поэт гораздо больший, чем все современные поэты, взятые вместе...» [Чехов, 1975: с. 21]. С ним категорически не соглашался В.Я. Брюсов: «Стихи Надсона – это что-то мертвое, нам непонятное, нам чуждое» [Брюсов, 1975: с. 235]; или иронично замечал: «Надсон всю жизнь только и делал, что неустанно повторял: "И погибнет Ваал", чем, как говорят, доказал "честность и чистоту души"» [Брюсов, 1975: с. 237]. А.А. Блок назвал поэта «поучительнейшим литературным недоразумением» [Блок, 1962: с. 138]. Андрей Белый вообще считал, что «излияния» С.Я. Надсона «еще не поэзия» [Белый, 2010: с. 279].

Принципиально иным, более глубоким и обоснованным, было отношение к поэту Л.Н. Андреева: «Велико было влияние Надсона на молодежь. Самый факт еще ничего не значит, <...> важен характер влияния, важен этический и психологический тип, который поддается тому или иному воздействию <...> за Надсоном <...> следовали верхи ее, те чистые и светлые души, для которых небо всегда было ближе, чем земля. Плоха та молодость, которая не чувствует Надсона...» [Андреев, 2015: с. 59]. Понять феномен популярности С.Я. Надсона стремился и О.Э. Мандельштам.

Дневники и письма поэта открыли мир «чахоточного поколения с его идеалом и Ваалом» [Мандельштам, 1990: с. 16]. «Не смейтесь над надсовщиной, – писал он в «Шуме времени», – это загадка русской культуры и в сущности непонятный ее звук...» [Мандельштам, 1990: с. 16]

Не менее активно «разгадать» причины популярности С.Я. Надсона пыталась отличавшаяся излишней эмоциональностью русская дореволюционная критика. Многие в ней определялось принадлежностью к определенному литературному лагерю, поэтому суждения критиков о личности и творчестве поэта, как правило, были предельно тенденциозны. По справедливому замечанию П.Ф. Якубовича, писали о С.Я. Надсоне много, но «все, точно сговорившись, тщательно избегали решения вопроса о месте, которое Надсон должен занять в ряду русских поэтов XIX века» [Гриневич, 1900: с. 137]¹.

Именно ссыльный Якубович, помещавший свои статьи под псевдонимом Гриневич, одним из первых обратил внимание на начинающего поэта. Он считал С.Я. Надсона «певцом» поколения, его «настроений, тревог и мечтаний» [Якубович, 1911: с. 243], пессимизм поэта он объяснял «суровой действительностью» и «преградами, о которые разбиваются не только мечты, но порой и сама жизнь благородных мечтателей». [Якубович, 1911: с. 239] Поэзии Надсона присущи «несокрушимая вера в идеалы добра, света и любви, в близость их воплощения в жизни» и призыв сплотиться для борьбы [Якубович, 1904: с. 246]. И это довольно показательно: исследователи отмечают большое влияние лирики С.Я. Надсона на творчество П.Ф. Якубовича, обнаруживая «преемственность мотивов» и «близость творческой манеры» [Козлов, 1970: с. 45].

Критик М. Неведомский² признавал С.Я. Надсона выдающимся художником, усматривал в его творчестве демократические тенденции,

¹ Гриневич – псевдоним представителя народнической критики, поэта Петра Филипповича Якубовича.

² Неведомский М. – псевдоним критика-марксиста и писателя Михаила Петровича Миклашевского.

называл поэтом тоски, безысходности и разбитых надежд. [Неведомский, 1919: с.185-196].

Оценка творчества поэта критиком Е. Богословским во многом совпадала с общим для демократов отношением к С.Я. Надсону. Он видел в его стихах прямое отражение жизненной позиции самого автора, отрекающегося «от личного счастья для борьбы со злом и пороком» [Богословский, 1887: с. 3].

В. Львов-Рогачевский¹ видел свою общественную роль в защите памяти С.Я. Надсона, поэтому включился в обсуждение «травли поэта», предпринятой критиком В.П. Бурениным [Львов-Рогачевский, 1912: с. 280-288]. Основное же достоинство поэзии С.Я. Надсона он видел в искренности, исповедальности, а трагизм объяснял безысходностью эпохи [Львов-Рогачевский, 1907: с. 73-91].

Один из идеологов русского национализма и постоянный автор одиозного «Нового времени» – М.О. Меньшиков – художественных достоинств поэзии С.Я. Надсона не признавал, считал ее подражательной, восходящей к «дурной школе его благородного падре А.Н. Плещеева» [Меньшиков, 1897: с. 237], причину же популярности объяснял искусственно созданным образом несчастного поэта, хотя и не отрицал, что личность С.Я. Надсона могла быть интересна молодежи.

Критический отзыв М. Протопопова был построен на утверждении, что поэзия С.Я. Надсона ориентирована на среднего и невзыскательного читателя, на «милую тетеньку», которая видела в стихах поэта свои чувства [Протопопов, 1899: с. 45]. Интересна, хотя и не нова, мысль критика о том, что само время выдвинуло Надсона в первые ряды литературы, так как «он был *равен* нам, наши грехи и слабости были и его грехами и слабостями, его интересы – нашими интересами» [Протопопов, 1899: с. 43]. Из этого следовало утверждение о том, что сама эпоха не испытывала потребности в

¹ Львов-Рогачевский В. – псевдоним критика и литературоведа Василия Львовича Рогачевского, пытавшего совместить в своих критических статьях и исследованиях марксистские принципы и элементы формального метода.

мощной и сильной литературе, в «железном стихе, облитом горечью и злостью». «Без сомнения, нужен был талант, и недюжинный талант, чтобы выразить господствовавшее настроение, но талант особого рода, талант в меру нашего роста, не слишком крупный, но и не так чтобы очень мелкий, талант, так сказать, чичиковской наружности», который проявляется «не в призывах к борьбе, а в том, чтобы оплакивать побежденных и грустить по поводу <...> неспособности к борьбе» [Протопопов, 1899: с. 189-190]. Жесткие оценки критика сводятся к констатации того факта, что «поэт неустанно *жалится*, и чем горче и искреннее его жалобы, тем легче читателю: разделенное горе – полугоре» [Протопопов, 1899: с. 189].

Пафос статьи М. Протопопова очевиден. Для него С.Я. Надсон и его творчество стали лишь поводом к размышлениям о состоянии общества, об отсутствии в этом обществе революционного подъема, хотя нельзя не согласиться с положением статьи о том, что поэзия Надсона рождена временем и соответствует его духу.

Одним из самых строгих судий поэта был критик К. Говоров. В своей книге «Современные поэты. Критические очерки» он посвятил творчеству С.Я. Надсона целую главу, в которой причислял некоторые стихи поэта к школе «чистого искусства». Не отрицая таланта С.Я. Надсона, его самобытности, способности «не терять *своего* лица», Говоров все же считает его творчество однообразным, отмечая «неподвижность мысли» и настроения: «Надсон рисует по черному фону, его картины почти сплошь траурные. Неудовольствие на современную жизнь и скептическое отношение к жизни вообще – вот смысл всех мотивов молодого поэта» [Говоров, 1889: с. 63].

Критик отмечает две характерные черты творчества С.Я. Надсона: «С одной стороны – искренность, нередко художественность лирических мотивов, чрезвычайно музыкальных по форме, и удивительную замкнутость мировоззрения – с другой стороны» [Говоров, 1889: с. 47]. Художественные особенности творчества поэта К. Говоров объяснял отсутствием широкого

образования, жизненными условиями, тенденциозностью, придавшей поэзии «некоторую партийную окраску», и верой в демократическую идею «как в истину» [Говоров, 1889: с. 54].

Статья К. Говорова представляет собой попытку рациональной оценки творчества поэта, поэтому вполне обоснованным с мировоззренческих позиций критика является его окончательная оценка лирики С.Я. Надсона: «Он был чистый художник и только. Поэта-гражданина из него выработаться не могло» [Говоров, 1889: с. 77]¹.

К этой позиции склонялся и Ю. Айхенвальд, относившийся к совершенно иному направлению в критике, но высказывавший очень похожие мысли: «Ни пафоса личности, ни пафоса гражданственности» [Айхенвальд, 1923: с. 95]. Критик считал, что творчество Надсона было рождено временем разложения «стройности русской души», отрицания и разрушения эстетики, именно поэтому поклонниками его поэзии становились люди «низкого уровня эстетической культуры» [Айхенвальд, 1923: с. 95], а его творчество осталось в памяти только лишь потому, что «его личная биография <...> представляет собою также и отрывок из общей жизни, не искусную, но достаточно безыскусственную повесть о нашей слабости» [Айхенвальд, 1923: с. 25].

Неоднократно отмечал критик и особенности поэтического слога Надсона, который, по его мнению, «писал как-нибудь», «на языке очень элементарном и полном общих мест, общих слов» [Айхенвальд, 1923: с. 92]: «Молодую русскую душу он рассказал. И если форма этого рассказа, бледная и прозаическая, но согретая теплом задушевности, так беспомощна, то содержание его правдиво, соответствует именно русской правде» [Айхенвальд, 1923: с. 93].

Феномен С.Я. Надсона в представлении Ю. Айхенвальда – это явление,

¹ Более подробно критические отзывы о творчестве С.Я. Надсона проанализированы в нашей статье. См. Чаркин В.В. Лирика С.Я. Надсона в зеркале русской критики // Русская поэзия: проблемы стиховедения и поэтики. Сб. статей. – Вып 2. – Орел: Картуш, 2012. – С. 41-49.

оставившее значительный след в русской литературе: «Все победы модернизма, вся утонченность и изысканность современной поэзии не могли стереть это скромное имя в душе у русского читателя» [Айхенвальд, 1923: с. 92]. Причины этого критик объясняет искренностью, «простодушием», наивностью и задушевностью лирики поэта, а также тем, что оно было отражением души надломленного и «внутренне связанного» молодого поколения, мечтающего о любви, всеобщем счастье, красоте, но не способном «разорвать свои пути», «разрешить себе счастливость» [Айхенвальд, 1923: с. 95].

С.А. Венгеров, во многом соглашаясь со своими предшественниками, указывал на конфликт мечты и реальности, отказ Надсона от «безмятежного созерцания», «полное отсутствие искусственной приподнятости и риторичности» в лирике Надсона, на его музыкальность, задушевный тон, «глубоко органическое гуманное настроение», доступность «среднему» читателю [Венгеров, 1897: с. 446-447].

Более обоснованными, чем у критиков, были положения статьи Венгерова, доказывающие, что лирический герой С.Я. Надсона «не нашел своего назначения в борьбе со злом», а поэтому творчество поэта нельзя в полной мере относить к гражданской поэзии. «Гражданские» настроения были частью «его творческих порывов» и являлись «как бы долгом совести, исполнением того, что он считал нравственной обязанностью каждого любящего родину человека и гражданина» [Венгеров, 1897: с. 446]. В целом же, по мысли исследователя, поэзия С.Я. Надсона отличается целостностью, идеал его постоянен – это Христос, и даже «его колебания <...> объединены общим гуманным настроением» [Венгеров, 1897: с. 446]. Эта мысль С.А. Венгерова о единстве мировоззренческих установок поэта была новаторской и остается дискуссионной до настоящего времени.

Эту концепцию творчества С.Я. Надсона, сформулированную виднейшим русским литературоведом начала XX века, оспаривал выдающийся поэт и один из основоположников русского символизма

Н. Минский, который усматривал противоречивость во взглядах Надсона, так как призывы к борьбе сменялись скептическим отношением к ее результатам: «Он, как пролетарий, смотрит на безумную роскошь века с злобной завистью» [Виленкин, 1885: с. 488].

В.Я. Брюсов неоднократно обращался в своей критической деятельности к творчеству С.Я. Надсона и отмечал несоответствие формы и содержания, называя это «главной чертой его поэзии» [Брюсов, 1975: с. 381]. Претензии к стихотворной практике поэта заключались в следующем: размер стихов не обусловлен содержанием, рифмы случайны, так как звуковая сторона слов не соответствует их значению, язык пестрый, эпитеты шаблонные, набор образов скудный, речь вяла и растянута [Брюсов, 1975: с. 235].

С этим утверждением В.Я. Брюсова категорически не соглашается М.В. Козлов. В черновиках поэта исследователь обнаружил тщательную работу над «подбором нужного размера» [Козлов, 1989: с. 63]. Так, например, стихотворный размер стихотворения «Заря лениво догорает...» претерпел следующие изменения: от 4- ст. хорея, к 6-ти и 5-ст. ямбу, затем к 4-х и 3-ст. дактилю и 4- ст. ямбу в окончательном варианте. «Добиваясь экспрессивности, динамичности стихов, Надсон в процессе работы совершенствует звукопись, применяет анафоры, повторы внутри стиха. Звуковая инструментовка небезучастна к усилению лиризма. Нередко встречаются звуковые скрепы ("пороков роковых") и гаммы, которые образуются путем звуковых подобий и звукосочетаний». [Козлов, 1989: с. 64]

Объяснение критическим замечаниям В.Я. Брюсова даны в диссертационном исследовании Т.В. Ковалевой, в котором на уровне статистического анализа метрики, ритмики, рифмы и строфики доказаны принципиальные различия в стиховой технике поэтов. В.Я. Брюсов был реформатором стиха, приверженцем новых поэтических форм, а С.Я. Надсон оставался «традиционалистом», его поэтическая техника не отличалась от А.М. Жемчужникова, С.Д. Дрожжина, Л.Н. Трефолева, П.Ф. Якубовича,

А.Н. Апухтина [Ковалева, 1993: с. 22]. Кроме того, излюбленным размером стиха С.Я. Надсона был 6-ст. ямб (35,5% от общего количества текстов), размер, который ощутимо терял свои позиции в русской поэзии: его употребительность «уменьшилась от 24,2% в XVIII веке до 3,9% в начале XX века»¹ [Ковалева, 1993: с. 26]. Неприятие В.Я. Брюсовым поэзии С.Я. Надсона – это воплощение извечного конфликта старого и нового.

После интенсивного изучения и осмысления творчества С.Я. Надсона дореволюционной наукой в литературоведении советского периода интерес к поэту был почти полностью утрачен. Все немногочисленные публикации этого периода делятся на две группы: ряд исследователей (А.Л. Дымшиц, А.М. Ерголин, В.И. Козлов) стремились сохранить творческое наследие поэта в истории русской литературы и искали самые разные поводы для того, чтобы подчеркнуть необходимость его изучения; для других (К.Н. Григорьян, В.И. Кулешов) С.Я. Надсон оставался второстепенным поэтом, творчество которого существенного влияния на литературный процесс не оказало.

Показательна в этом отношении статья Станислава Лесневского, вышедшая в альманахе «Поэзия» (1978), а затем перепечатанная в книге «Я к вам приду» (1982), изобилующая штампами, повествующими о популярности, традициях, «музе мести и печали» и «музе бессильных сетований и упований» [Лесневский, 1982: с. 41]. Своеобразным выводом этого критика было утверждение о том, что «имя Надсона стало синонимом духовной провинции, ходульного пафоса, риторики, общих мест, сладенькой чувствительности» [Лесневский, 1982: с. 42]. Стоит отметить, что появилась эта публикация через двадцать лет после статьи Н. Гайденкова, которая тоже была перегружена идеологическими сентенциями «о трагической, неравной борьбе с самодержавной действительностью» [Гайденков, 1962: с. 88], при

¹ Для сравнения: в ранней поэзии В.Я. Брюсова «доля Яб занижена по сравнению со среднестатистическими данными по периоду и доходит до 1,7%»// См. Ковалева Т.В. Русский стих 80-90-х годов XIX века: диссер. ... кандид. филол. наук. – Алма-Ата, 1993. – С. 26.

том, что основные ее положения были убедительными: поэзия С.Я. Надсона многогранна, в ней есть и разочарованность и «вера в духовную ценность высоких человеческих идеалов <...> Для него истинный героический подвиг, совершаемый во имя счастья людей на земле, не теряет своей красоты и духовного значения даже тогда, когда герой поруган и осмеян современниками» [Гайденков, 1962: с. 90]. Понятно, что Н. Гайденков по идеологическим соображениям не мог сосредоточиться на рассмотрении религиозного идеала в поэзии С.Я. Надсона, поэтому анализировал его творчество как в большей степени оптимистичное и революционное, делая лишь отдельные намеки на истинный смысл лирики поэта.

Первым серьезным научным исследованием творчества С.Я. Надсона стала статья Г.А. Бялого, в которой доказывалось, что поэт был одной из главных фигур русской литературы 70-80-х годов XIX века. Объект надсоновской лирики, по мнению исследователя, – это «лишний человек» с его сомнениями, жалобами на судьбу, с «негодованием при виде господствующего зла» и сознанием собственного бессилия» [Бялый, 1981: с. 178]. Герой Надсона принадлежит к поколению и среде, «горестно» переживающей «крах своих надежд и ожиданий», такие, как он, «колебались и мучились, от героических порывов переходили к унынию и жестоко страдали от своей раздвоенности» [Бялый, 1981: с. 178].

Проблематика поэзии С.Я. Надсона, по мысли исследователя, определяется эпохой 70-80-х годов: мечты об изменении мира и эре добра соединяются с непониманием того, каким должен быть этот мир, с неуверенностью в том, что мечта осуществима. Следствием это стало «чувство растерянности и бессильного недоумения», то, что лирический герой оказался не только мечтателем, но и человеком «мучительных сомнений». [Бялый, 1981: с. 179] Неверие в будущее, противоречия между личными стремлениями и объективными законами жизни стали источником пессимистических настроений и легли в основу надсоновской «субъективной социологии», утверждавшей возможность жить и действовать, не считаясь с

законами объективной необходимости.

В результате анализа значительного корпуса стихотворений Г.А. Бялый все же приходит к выводу о психологической целостности лирики поэта: «колебания чувств, вибрация настроений, переходы от одного душевного состояния к другому образуют у Надсона некое психологическое единство. В его поэзии "сомнения" не противостоят ни вере, ни борьбе за счастье мира. Это постоянные спутники, это явления одного порядка. Так устроен современный человек; в его сознания уживаются в противоречивом единстве жажда покоя и стремление к борьбе, вера и безверие, погружение в себя и желание прийти на помощь "страдающим братьям"» [Бялый, 1981: с. 186]. Подобная «противоречивость оправдана объективными историческими обстоятельствами», жизненными обстоятельствами, «против которых человек бессилен» [Бялый, 1981: с. 186].

Важным Г.А. Бялому представлялось и то, что «ожидание» вождя, учителя и пророка приобрело у С.Я. Надсона особенный патетический характер. Это должен был быть человек, способный повести за собой и избавить людей от страданий. С этой идеей поэта связано, по мнению исследователя, и обращение к евангельским сюжетам. В них те же «мотивы жертвенности, гибели за правду, во имя любви к людям» [Бялый, 1981: с. 190].

И хотя исследователь отказывает С.Я. Надсону в завершенности его творческих поисков, в обретении «новой манеры» письма, тем не менее, надсоновские темы, идеи и образы проанализированы литературоведом с максимальной обстоятельностью. Это позволило Г.А. Бялому представить С.Я. Надсона как неординарную личность, а его поэзию – как целостное отражение настроений эпохи, выразившихся в искренних, трагичных и эмоциональных произведениях поэта.

К точке зрения исследователя близко высказывание В.А. Свительского, который считал, что поэзия С.Я. Надсона, пронизанная «духом жертвенной борьбы», является «ключом» к эпохе. Она позволяет понять «специфику

бытования идеала в русском общественном (интеллигентском) сознании, его романтический ореол, трагический разрыв между идеалом и реальностью» [Свительский, 2004: с. 12].

Анализ идейно-художественного своеобразия поэзии и стилистической манеры С.Я. Надсона был проведен М.В. Козловым. Исследователь выделяет два периода в творчестве поэта. Первый (1878-1881 гг.) – является периодом становления. Для него характерны гражданские мотивы, «мотивы твердой веры в торжество идеалов человечности, свободы, социального равенства. Второй период (1881-1887 гг.) общий настрой лирики не меняется, но усиливается личностное начало.

Исследователем были отмечены следующие особенности лирики С.Я. Надсона: идеал поэта – певец-страдалец, героями его стихотворений являются разночинцы, основными мотивами его творчества стали «любовь к угнетенным» и «ненависть к сытым буржуа <...> презрение к самодовольному мещанству» [Козлов, 1970: с. 43], а также «мотивы мужественной скорби, трагизма, веры в будущее» [Козлов, 1970: с. 46]; поэтом использованы «общегражданские слова-сигналы» «заря», «восход», «царство свободы», «страдальческий», «тяжелый», «тоска», «муки» и т.д. [Козлов, 1970: с. 47]. Кроме того, М.В. Козловым, в след за А.Л. Дымшицем [Дымшиц, 1949: с. 36-37] и А.М. Ерголиным [Ерголин, 1960: с. 350], доказывается, что на творчество «пролетарских» поэтов Ф. Шкулева, А. Богданова, А. Гмарева, Самобытника, Д. Скорбящего и других огромное влияние оказало творчество именно С.Я. Надсона, что проявилось в схожести мотивов и образов [Козлов, 1970: с. 40-57].

М.В. Козлов отмечает и «черты противоречивости» в поэзии С.Я. Надсона: «жажда борьбы и сознание собственного бессилия, вера в светлое будущее, в идеал и чувство разочарования, сомнения, обреченность» [Козлов, 1970: с. 58].

В целом же, концепция М.В. Козлова, сформулированная в его статьях [Козлов, 1970, 1989] и диссертации [Козлов, 1967], может быть сведена к

следующим положениям: поэтический стиль С.Я. Надсона представляет собой соединение ораторского пафоса с лиризмом; он характеризуется стремлением к экспрессивности, сжатости, точности, лаконизму, афористичности формулировок, «уплотнению описаний»; ораторская интонация создается повторами и анафорами, излюбленными приемами поэта; образы тяготеют к абстрактности и аллегоричности; лирический герой склонен к анализу, размышлениям, рефлексии, «а не к порыву страсти, к исповеди» [Козлов, 1989: с. 59].

Идеи исследователя были уточнены и конкретизированы в работах Ю.Е. Павельевой, которая убедительно и наглядно продемонстрировала ораторские приемы поэзии С.Я. Надсона: наличие в творчестве поэта логических элементов (развернутых доказательств, тезисов, аргументов), риторических принципов построения отдельных стихотворений: от антитезиса, к «аргументам», далее к анализу и подтверждению начального тезиса в финале; афористичности, орнаментальности.

Важным является одно из основных положений Ю.Е. Павельевой о принципах антитетичности лирики С.Я. Надсона, которая обусловлена «не слиянием со своей противоположностью, а нейтрализацией противопоставлений, "уравниванием в правах" диаметрально противоположных явлений, состояний, лирических ситуаций» [Павельева, 2009: с. 61].

Творчество С.Я. Надсона как части литературного процесса 80-90-х годов XIX века стало предметом научных изысканий С.В. Сапожкова. Исследователем были рассмотрены эстетические идеалы поэтов-«восьмидесятников», взаимосвязи и взаимодействие представителей различных поэтических групп, установлена закономерность смены поэтических лидеров, доказано, что поэзия этого периода представляет собой динамическую систему, «эволюционирующую в рамках определенной идейно-организованной общности входящих в нее поэтических сил» [Сапожков, 1999: с. 31].

В поэзии С.Я. Надсона С.В. Сапожков обнаруживает тесную связь с лирикой 40-х годов, с творчеством А.Н. Плещеева и утверждает, что в ранней лирике поэта художественный миробраз строится «на мифологеме, восходящей к учению христианского социализма» [Сапожков, 1999: с. 48] с его идеей искупительной жертвы, которая должна приблизить человечество ко второму пришествию Спасителя. Однако, по мнению исследователя, на уровне тематики обнаруживаются определенные расхождения: в лирике С.Я. Надсона нет призыва к действию, в большей степени это созерцательная мечта о повторении жертвенного подвига Христа [Сапожков, 1999: 50] и напряженное ожидание прихода нового Спасителя. Лирический герой С.Я. Надсона «жаждет искупительной жертвы <...> не столько во имя спасения других, сколько во имя собственного спасения» [Сапожков, 1999: с. 51], но позже разочаровывается и в возможности «осуществления идеала Царствия Божия» [Сапожков, 1999: с. 58] и в самой мысли об искупительной жертве.

Если петрашевцы верили в идеальную природу человеческих страстей, которые бы регулировались социумом, то С.Я. Надсон видел, что общественно-утопические идеалы 40-х и 60-х годов не выдержали испытание временем, что свобода страстей привела не к братству и равенству, а к «мрачным временам языческого Ваала». «Этот зловещий символ «безвременья», – по мнению С.В. Сапожкова, – стал своеобразной визитной карточкой поэзии Надсона и значил для самосознания русской культуры 1880-х годов примерно столько же, сколько образ лермонтовского Демона для глухой поры «безвременья 1830-х». [Сапожков, 1999: с. 53] По сути, столкновение мечты и реальности формирует антитетичность сознания в лирике С.Я. Надсона, проявляющуюся и на уровне композиции произведений, и на уровне лирического сюжета.

В качестве основной черты творчества С.Я. Надсона С.В. Сапожков называет искренность как особый тип стилевого мышления поэта, константами которого являются усиление условности художественного

идеала, пристрастие к легендарным, экзотическим сюжетам, орнаментальность поэтического языка, абсолютизация лирического порыва, использование эмоционализмов и антитез, отказ от единства образа лирического героя, акцентирование «случайностной», стихийной природы лирической композиции, при внешнем стремлении к строгой пропорциональности, тяготение к афористическим высказываниям [Сапожков, 2000: с. 76-77].

С.В. Сапожковым доказывается, что в ранней лирике С.Я. Надсона выражены утопические идеи братства, равенства и счастья, в основе которых лежит христианское представление о доброй природе страстей человека. Однако идеалы социалистов-утопистов не выдерживают проверку временем, и поэт разочаровывается в возможности достижения гармонии и Царствии Божьем на земле, чем и обусловлен отказ от христианской этики в творчестве поэта и утверждение идеи бессмысленности искупительной жертвы, что, в свою очередь, приводит лирического героя к потере нравственных ценностей и моральных ориентиров.

Поэзия С.Я. Надсона в рамках культурно-исторического подхода анализируется Л.П. Щенниковой с позиций целостности переходной эпохи. Главным в исследовании становится рассмотрение мировоззренческих проблем, нашедших отражение в творчестве поэта.

Л.П. Щенникова обращает внимание на исповедальность творчества Надсона, на его сосредоточенность на собственном внутреннем мире. Ученый считает, что исследование социальных проблем и бытийных закономерностей приводят поэта к экзистенциальному вопросу о выборе и осмыслению жизненных ценностей, среди которых одной из важнейших оказывается борьба. Л.П. Щенниковой полностью переосмысливается эта традиционная для лирики категория. Исследователь утверждает, что даже там, где есть призыв к борьбе, более значимой и определяющей все равно оказывается жажда Любви и надежда на ее приход, т.е. борьба в лирике поэта «при разном семантическом ее наполнении неизменно приобретает <...>

негативный смысл» [Щенникова, 2002: с. 171].

Останавливается Л.П. Щенникова и на проблеме разочарованности, отраженной в лирике поэта. Концептуальным является утверждение о том, что «он разочаровался не только в Царствии Божием на земле, но и в том, которое обещано в мире ином» [Щенникова, 2002: с. 173], и тем самым обнаруживается полемика с христианскими представлениями о конце мира. Однако, несмотря на разочарование в христианско-социалистической утопии и на сомнения в новом Иерусалиме, по мнению исследователя, «Надсон остается верен этике христианской любви – красоте искупительного подвига самопожертвования» [Щенникова, 2002: с. 173]. Таким образом, не отрицая антитетичности сознания лирического героя, Л.П. Щенникова трактует ее как противопоставление практике политических амбиций жертвенного подвига любви [Щенникова, 2002: с. 177]; «...в христианском идеале определяющей для Надсона была не социальная прогностика и не эсхатология, а *этика* – система подлинных человеческих отношений, нравственных связей между людьми уже *в настоящее время*. Идеал молодого поэта особенно близок идеалу Ф.М. Достоевского» [Щенникова, 2002: с. 179]. Именно под влиянием этого писателя, по мнению исследователя, формируется мировоззрение поэта.

Л.П. Щенникова приходит к важному выводу не только о единстве и целостности сознания С.Я. Надсона, но и о ясной выраженности в его художественной эстетике оппозиции христианской и экзистенциальной этики, христианско-гуманистического сострадания к человеку и миру с экзистенциалистским его отторжением.

Определенный интерес представляют исследования творчества С.Я. Надсона, проведенные в последние годы. Здесь необходимо назвать диссертации Т.Ю. Мишиной «Лермонтовские мотивы в русской лирике 80-90-х годов XIX века» (2013 г.) и Л.П. Безменовой «Поэзия С.Я. Надсона. Стилистика и версификация» (2017 г.).

В исследовании Т.Ю. Мишиной проанализированы стихотворения

«Под звуки музыки, струившейся волною», восходящее к стихотворению «Как часто, пестрою толпою окружен», «Памяти Ф.М. Достоевского» – к «Смерти поэта», «По следам Диогена» – к «Пророку», «Во мгле» и «Наше поколение юности не знает» – к «Думе». В ходе детального рассмотрения образной системы и стилистических особенностей стихотворений С.Я. Надсона автор диссертации приходит к выводу о «прямых заимствованиях» поэтом лермонтовских тем, мотивов и образов [Мишина, 2013: с. 226] и объясняет это общими творческими установками С.Я. Надсона, умышленно использовавшим хрестоматийные тексты предшественника для того, чтобы подчеркнуть общность настроений и эпох.

В диссертации Л.П. Безменовой «Поэзия С.Я. Надсона. Стилистика и версификация» продолжается осмысление тех проблем, которые уже были подняты в исследованиях М.В. Козлова [Козлов, 1967, 1970, 1989], Ю.Е. Павельевой [Павельева, 2004, 2008, 2009] и С.В. Сапожкова [Сапожков, 1999].

К бесспорным достоинствам научных изысканий Л.П. Безменовой относится словарь рифм поэзии С.Я. Надсона, который частично восполняет существующую лакуну в современном стиховедении и является первым опытом лексикографической систематизации индивидуальных рифм поэтов 80-90-х годов XIX века.

В отличие от Приложений, первая глава исследования Л.П. Безменовой менее интересна, так как все приведенные в ней данные уже были рассмотрены Т.В. Ковалевой еще в 1994 году. Хотя, следует отметить, что в целом представленный в диссертационной работе статистический материал совпадает с данными Т.В. Ковалевой. Отличается лишь способ представления данных метрического репертуара: в исследовании Т.В. Ковалевой Надсон был одним из 32 изучаемых поэтов, в основе диссертации Л.П. Безменовой лежит исследование монографического характера.

Важными представляются некоторые находки Л.П. Безменовой в

области стилистики поэта. Так, среди основных стилистических приемов С.Я. Надсона она обнаруживает *двойственность*, заключающуюся «в колебании поэта между верой и неверием, гражданственностью и склонностью к принципам "чистого искусства", публицистической прямолинейностью выражаемой мысли и "красивостью" ее словесного оформления» [Безменова, 2017: с. 52]; *рационализм* мышления, проявляющийся «в нагнетании ораторских приемов, в публицистичности и дидактичности, в афористичности слога, в тяготении к простым (запоминающимся) и точным рифмам» [Безменова, 2017: с. 52], *исповедальность*, выражающуюся в склонности «к размышлениям, рефлексии, анализу» [Безменова, 2017: с. 52]. Нельзя не отметить в связи с этим, что двойственность, рационализм мышления и исповедальность являются не стилистическими приемами, а способами организации лирического высказывания, но с самим принципом выделения данных смыслообразующих доминант лирики поэта нельзя не согласиться.

Продуктивной в диссертации оказывается классификация текстов по тематическим группам: «медитативные философско-исповедальные стихи (88) и гражданские (84)» [Безменова, 2017: с. 78], философско-гражданские (10), «о творческом даре, поэте и поэзии, Музе (46), к ней примыкают стихи о поэте и читателе («толпе») (28)» [Безменова, 2017: с. 78], любовная лирика (56), пейзажная лирика (30); стихи, контаминирующие несколько тем: медитативные пейзажно-философские стихи – 36; пейзажно-любовные – 19; гражданско-пейзажные – 12; гражданско-любовные – 10, «маргинальные «стихи для детей и о детях (13), шуточные стихотворения (16), произведения религиозной тематики (6) и на исторические темы (6)» [Безменова, 2017: с. 78].

В целом, диссертационное исследование Л.П. Безменовой доказывает необходимость основательного, детального и многоаспектного анализа творчества поэта.

О неослабевающем интересе к личности С.Я. Надсона свидетельствует

полемика, посвященная сложным и чрезвычайно конфликтным отношениям С.Я. Надсона и В.П. Буренина. Начало ей было положено статьей С.Ю. Дудакова «Л.Н. Толстой, С.Я. Надсон и другие... И снова Толстой», в которой приводились и комментировались документы, раскрывающие не столько особенности борьбы С.Я. Надсона с В.П. Бурениным, сколько борьбу за имидж самого поэта. В статье С.Ю. Дудакова осмысливается один из первых опытов противостояния русской интеллигенции открытому антисемитизму. По мнению критика, Надсон, прежде всего, христианин. «Его идеал Христос – Бог страждущих» [Дудаков, 2003: с. 26].

Дальнейшее развитие эта тема получила в двух статьях, опубликованных на страницах «Нового литературного обозрения». В публикациях представлены несколько отличные точки зрения на феномен популярности поэта и особенности мифологизации обстоятельств его ранней смерти.

Роберт Весслинг со ссылкой на труды Вамикомы Д. Волкана и Нормана Ицковича объясняет, что смерть С.Я. Надсона явилась «образцовой травмой», сформировавшей легенду об убийстве поэта его идейными противниками. Отношение к кончине С.Я. Надсона и педалирование ее сходства со смертью А.С. Пушкина были вызваны, по мнению исследователя, стремлением к мифологизации прошлого, идеей о самопожертвовании творца и неизбежности его страданий, «всеобщей потребностью "восьмидесятников" в фигуре великого поэта, который должен был заполнить вакантное место, оставшееся после смерти Некрасова» [Весслинг, 2009: с. 510-511].

Аналогия гибели А.С. Пушкина и С.Я. Надсона во многом была спровоцирована средствами массовой информации, изданиями, в которых культивировалась мысль о том, что именно реакционная пресса привела к нервному срыву, а затем и к смерти поэтов. Так, болезнь С.Я. Надсона стала воплощением «всеобъемлющей метафоры общественной болезни» [Весслинг, 2009: с. 474].

Р. Весслинг указывает, что основным виновником травли С.Я. Надсона был назван критик В.П. Буренин, прославившийся, помимо жестких выступлений в прессе, своими антисемитскими высказываниями. «"Клевета" Буренина была отождествлена в общественном сознании с пулей дуэлянта» [Весслинг, 2009: с. 500].

В целом же, по мысли Р. Весслинга, мифологизация смерти С.Я. Надсона и «канонизация» его образа является не столько общественным, сколько эстетическим явлением, демонстрирующим переход от эпохи реализма к модернизму. «Прежней, реалистической эпохе здесь принадлежал сюжет об идеологическом противостоянии и символическом убийстве, новой, модернистской – эстетизация и поэтизация болезни и смерти» [Весслинг, 2009: с. 515].

Статья Р. Весслинга представляет интерес не только своей концептуальностью, но и фактологичностью. В ней представлены сведения о литературной и общественной борьбе, раскрывающей то противостояние, которое возникло в межличностных отношениях сторонников и противников поэта.

Оппонент Р. Весслинга А.И. Рейтблат рассмотрел конфликт поэта и В.П. Буренина иначе. Он согласился с тем, что на отношение к смерти С.Я. Надсона во многом повлияла русская идея о неизбежной гибели творца, являющейся «результатом столкновения с самодержавным строем» [Рейтблат, 2014: с. 323], та самая «пушкинская модель», по которой выстраивались судьбы литераторов от Лермонтова и Бестужева до Белинского. Однако механизмы конфликта, по мысли исследователя, были совершенно другими.

А.И. Рейтблат, со ссылкой на воспоминания И.И. Ясинского, утверждает, что спровоцирован конфликт был самим С.Я. Надсоном, который понимал важность публичной литературной борьбы для формирования собственного романтического образа страдальца по «пушкинской модели». Однако «Надсон не рассчитал свои силы и

возможности и ввязался в борьбу с опытным журналистом, за четверть века газетной и журнальной работы в тонкостях изучившим искусство литературной полемики» [Рейтблат, 2014: с. 328].

Исследователь не отрицает того, что В.П. Буренин постепенно втягивался в навязанную ему борьбу. Тон его публикаций менялся от снисходительно-ироничного до циничного. Закончилось все оскорбительными заявлениями, затрагивающими уже не только творчество, но и личную жизнь поэта, что и дало основание почитателям С.Я. Надсона объявить критика «убийцей» поэта. «Я полагаю, – пишет А.И. Рейтблат, – что причина этой ожесточенной кампании была не в Надсоне, которого пытались бы канонизировать подобным образом. Дело было в Буренине, который очень хорошо подходил на роль гонителя» [Рейтблат, 2014: с. 335]. Публикации талантливого, по мнению автора статьи, критика стали основой для создания «надсоновского мифа». Реальные же факты литературной полемики не учитывались или корректировались поклонниками творчества поэта и русской столичной либеральной интеллигенцией.

С автором статьи А.И. Рейтблатом трудно согласиться, особенно если учитывать цитату, приведенную В.Н. Крыловым из сочинения В.П. Буренина, отличающуюся крайней степенью непристойности: «...Разумеется, по первым строкам произведения, которое выпустил в свет этот борзописец, я почувствовал, что имею дело с каким-нибудь вонючим и наглым жидом, не способным издавать ничего, кроме чесночного запаха. Что делать, теперь жид стал так же необходим в составе редакции, как сажа в составе ваксы» [Крылов, 2014: с. 97].

Все приведенные концепции многоаспектных исследований творчества С.Я. Надсона все же оставляют открытым вопрос о специфике авторского сознания в творчестве поэта.

Степень разработанности проблемы. Традиционно для обозначения авторского сознания в лирическом произведении используется термин «лирический герой», хотя применительно к поэзии Надсона это было бы не

совсем точным определением, так как лирический герой формируется только в группе текстов и должен обладать биографией и определенными внешними характеристиками. Очевидно, поэтому Г.А. Бялый в статье, посвященной С.Я. Надсону, очень деликатно обошел эту терминологическую проблему, используя нейтральные по своему смыслу понятия «герой Надсона» [Бялый, 1962: с. 10, 16, 21, 27, 29, 30], «герой стихотворения» [Бялый, 1962: с. 17, 45], «герой любовной лирики» [Бялый, 1962: с. 29], «герой поэзии» [Бялый, 1962: с. 30], тем самым подчеркивая, что субъект надсоновской лирики, во-первых, далеко не тождественен самому поэту, а во-вторых, не является образом целостным, завершенным.

В современных научных трудах в области изучения форм проявления авторского сознания в поэтическом тексте используется понятие «лирический герой» [Сапожков, 1999: с. 45, 46, 49, 51, 55, 58 и т.д.; Безменова, 2017: с. 52, 81, 101, 126, 134, 143 и т.д.], который характеризуется, как тип «лишнего человека» [Безменова, 2017: с. 86, 101, 157]. «Эпоха 80-х годов снова вызвала его (*«лишнего человека»* - В.Ч.) к жизни, естественно, наделив чертами своего времени: гораздо более глубоким пессимизмом и даже обреченностью, осмысленных не только как его собственная, личная драма, а как эпохальное явление» [Солодова (Матиканская), 2014: с. 189].

В диссертационном исследовании Т.Ю. Мишиной понятия «лирический герой» и «лирический субъект» часто оказываются тождественными и используются даже в рамках одного абзаца. Например, утверждается, что для стихотворения С.Я. Надсона «Под звуки музыки, струившейся волною» «характерна *субъективная форма повествования*, которая позволяет поэту наиболее полно передать душевное состояние *героя*, его чувства и переживания, сомнения и тревоги. Концентрированность автора на воспроизведении внутреннего «Я» *субъекта речи*, осознании им своего места в мире, позволяет отнести стихотворение С.Я. Надсона к медитативной лирике» (*выделено нами – В. Ч.*) [Мишина, 2013: с. 86].

Подобные терминологические контаминации встречаются в

литературоведческих исследованиях достаточно часто. Автор данной работы тоже не ставила перед собой задачи рассмотреть способы выражения авторского сознания, она разрешала проблему традиций. Однако именно диссертация М.Ю. Мишиной показывает, насколько сложными и часто противоречивыми были формы представления авторского сознания в творчестве С.Я. Надсона.

По некоторым позициям точка зрения исследовательницы перекликается с концепцией Л.П. Щенниковой, которая считает, что в раннем творчестве поэта «главным субъектом является не лирический герой, а Другой персонаж, мысли которого изложены либо в форме обращения-монолог, либо в форме его медитации» [Щенникова, 2002: с. 177]. Для обозначения и персонажа, и носителя речи в поздней лирике Л.П. Щенникова используется понятие «герой» [Щенникова, 2002: с. 181, 182, 186 и т.д.] или «герой стихотворения» [Щенникова, 2002: с. 190].

Терминологическая неопределенность и отсутствие системного изучения способов выражения авторского сознания в поэзии С.Я. Надсона определяют *актуальность* нашего диссертационного исследования.

Следует отметить и то, что в современном литературоведении интерес к проблеме авторского сознания и способам его выражения остается достаточно высоким. Только в последнее время была защищена докторская диссертация Д.В. Ларковича [Ларкович, 2012], кандидатские – А.Х. Вафиной [Вафина, 2011], О.В. Журчевой [Журчева, 2009], П.И. Приходченко [Приходченко, 2008] и др., что подтверждает актуальность нашего исследования.

Диссертационное исследование базируется на теории автора, разработанной Б.О. Корманом, согласно которой автор – «носитель мироотношения, выражением которого является все произведение (или совокупность произведений)». Предполагается, что автор непосредственно в произведение не входит: он всегда «опосредован субъектно и внесубъектно» [Корман, 1974: с. 219-220]. Авторское сознание выражается в оценках, идеях,

индивидуальных концепциях, отражающих мировоззрение творца, и проявляется во внутритекстовом единстве, элементами которого являются либо различные формы субъектности, либо формы нарратива.

Субъектная форма выражения авторского сознания – это образная структура, соответствующая субъекту сознания «и в этом смысле отражающая человеческую личность» [Полукарова, 1984: с. 162], нарративные формы – «способы представления мира или фрагмента мира в виде сюжетно-повествовательных высказываний, в основе которых лежит история (фабула, интрига), преломленная сквозь призму определенной (определенных) точки (точек) зрения» [Андреева, 2007: с. 65].

Наиболее зримо субъектно-объектные отношения в лирике проявляются в местоимениях и соответствующих им грамматических формах глаголов. На роль местоимения в процессе лирической типизации обратила внимание еще Т.И. Сильман: «Местоимение, благодаря подвижности своих значений от самого конкретного к самому абстрактному содействуют самому процессу создания лирики, обслуживая ее с самого процесса возникновения, т.е. начиная с реальной жизненной ситуации и кончая лирическим стихотворением с присущей ему безымянностью и обобщенностью его героев» [Сильман, 1970: с. 86]. Современные классификации субъектно-объектных форм базируются именно на разграничении лексико-грамматических свойств местоимения. Так, И.И. Грибушин выделяет координаты субъекта – местоимения первого лица «я» и «мы», координаты объекта – «он» и «они», адресата – местоимения второго лица «ты» и «вы». Координатами определяются «субъектный» и «объектный» «полюса»: субъект «я», «мы» – объект «он», «они»; субъект «я», «мы» – объект «ты», «вы» (адресат); объект (адресат) «ты», «вы» – объект «он», «они»; субъект «я», «мы»; объект (адресат) «ты», «вы»; объект «он», «они» [Грибушин, 1972: с. 144-145]. В целом, предложенная этим исследователем классификация логична, несмотря на то, что в ней отсутствует разграничение носителя речи и адресата, носителя речи и объекта.

Если И.И. Грибушин выстраивает свою классификацию, исходя из арсенала лексико-грамматических средств, то Л.В. Полукарова предлагает учитывать типологию образных структур. Первичными структурами ею называются образ-переживание и предметно-экспрессивный образ, которые всегда слиты с субъектом сознания, а формами их выражения субъектная, объектная и субъектно-объектная «в зависимости от соотношения изображаемого субъекта сознания с субъектом высказывания» [Полукарова, 1984: с. 26]. При общей верности положений Л.В. Полукаровой, тем не менее, необходимы дополнительные разграничения и уточнения. Это касается и выделения «объектной формы» выражения субъектности, и отсутствие в классификации адресатных форм. Именно поэтому в нашей работе предложена классификация субъектных форм, учитывающая все варианты представления авторского сознания в лирическом произведении: от прямой прономинализации до дистанцированной.

Если проблема выражения авторского сознания в лирическом тексте является практически решенной и требуются лишь отдельные уточнения на уровне разграничения способов авторской субъектности, то вопрос о формах представления нарратива в лирике остается малоисследованным. Объясняется это некоторой противоречивостью представлений о нарративе.

Общеизвестно, что современная теория нарратива построена на исключении автора из эстетической реальности произведения (Р. Барт, Ю. Кристева, М. Фуко). Однако не все сторонники нарратологии полностью отрицают присутствие авторского сознания в художественном тексте. Очень точно охарактеризовал этот феномен А.А. Чевтаев: «Наличие факта высказывания неминуемо влечет за собой явление замещенной позиции субъекта, которому оно принадлежит. В структурно-семантической организации текста *всегда имеется субъект дискурса* (выделено нами — В.Ч.), независимо от конститутивных признаков говорящей инстанции» [Чевтаев, 2006: с. 9].

Похожая точка зрения принадлежит польскому исследователю

Станиславу Сиеротвински. Под авторской нарративией он понимает «рассказ, который можно трактовать как непосредственно исходящий от автора произведения», а авторская нарративия «может становиться единственной передающей формой в литературном сочинении, доминировать в нем или выступать фрагментарно, принимать иногда вид авторского комментария» [Цит. по Тюпа, 2004: с. 187].

Существуют и более радикальные суждения, черту под которыми подвела в своей диссертации Е.В. Пастухова «В современной литературе как исследовательской, так и научно-популярной в последнее время все чаще встречается термин "нарратив", нередко без указания на то, что под ним понимает автор» [Пастухова, 2005: с. 10].

В свою очередь, мы не склонны отождествлять понятия «автор» и «нарратор», потому что автор – это эстетическая категория, обозначающая художественную концепцию, выраженную в произведении, «он создатель всякого образа, всего образного» и «не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его» [Бахтин, 1979: с. 363], т.е. организатор художественного мира.

Нарратор, в отличие от автора, не является «носителем эстетического намерения» [Шмид, 2003: с. 23], он выполняет повествовательно-коммуникативную функцию, «причем нарраторская коммуникация входит в авторскую как составная часть изображаемого мира» [Шмид, 2003: с. 23]. Кроме того, «...all narratives present a story. A story is a sequence of events which involves characters. Hence, a narrative is a form of communication which presents a sequence of events caused and experienced by characters» [Jahn M, 2005: p. 34]¹. Таким образом, можно говорить о том, что в сюжетно-событийных произведениях способом выражения авторского сознания

¹ «...все нарративы представляют историю. История представляет собой последовательность событий, которая включает в себя персонажей. Следовательно, повествование является формой коммуникации, передающей последовательность событий, вызванных и пережитых персонажами». Пер. наш – В.Ч.

является нарратив, как форма повествования, в той или иной мере обладающая «опосредующей инстанцией нарратора» [Шмид, 2003: с. 14].

Объектом настоящего исследования стала система форм выражения авторского сознания в поэзии С.Я. Надсона, определяющая структурные особенности его поэтического дискурса.

Предметом исследования являются субъектность и нарратив в поэзии С.Я. Надсона, изучение которых позволяет выявить наиболее характерные для творчества поэта приемы создания поэтического произведения.

Материалом исследования послужили 497 текста произведений С.Я. Надсона: лирические стихотворения, элегии, лиро-эпические поэмы, баллады, раскрывающие многообразие способов представления авторского сознания от субъектной до нарративных форм, и отдельные произведения В.А. Жуковского, В.К. Кюхельбекера, А.С. Пушкина, Н.М. Языкова, М.Ю. Лермонтова, Е.П. Ростопчиной, Н.А. Некрасова, Л.А. Мея, обращение к которым обусловлено логикой анализа текстов поэта и необходимостью осмысления принципов использования традиций для понимания творческой концепции С.Я. Надсона.

Цель исследования – изучить способы выражения авторского сознания в поэзии С.Я. Надсона, реализованные на уровне структурно-семантической организации произведений; выявить особенности мировоззрения поэта посредством рассмотрения основных субъектных моделей и нарративных форм.

Осмысление особенностей субъектности и наррации в художественной системе С.Я. Надсона предполагает решение следующих **задач**:

- установить способы выражения авторского сознания для выявления основных ценностно-смысловых ориентиров творчества С.Я. Надсона;
- рассмотреть специфику субъектных отношений как форм выражения авторского сознания;
- определить функциональные роли лирического субъекта, адресата и объекта в лирике поэта, разграничить приемы представления субъектных

форм;

- провести разграничение форм нарратива, исходя из особенностей сюжетно-событийной структуры текстов;

- рассмотреть структурно-семантические особенности произведений С.Я. Надсона, принципы функционирования персонажей и роль нарратора в сюжетно-событийной структуре поэмы, баллады, лирического стихотворения;

- апробировать методику анализа лирического текста с позиций современной нарратологии.

Научная новизна настоящего исследования определяется широтой предпринятого изучения субъектной и нарративной форм поэзии С.Я. Надсона, примененными методиками анализа поэтического текста с позиций теории автора и нарратологии, что позволило представить принципы структурирования произведений и особенности мировоззрения поэта.

Теоретическая значимость работы заключается в классификации форм субъектности в лирическом произведении: прямая прономинализация, автокоммуникация, интерсубъектность; в уточнении принципов взаимодействия жанра и нарратива, расширении представлений о лирическом нарративе, разграничении функций и типов нарратива в лиро-эпическом, балладном и лирическом произведении (нарративно-ролевой, нарративно-описательный и нарративно-новеллистические типы).

Данная работа является историко-литературным исследованием, сочетающим историко-генетический и сравнительно-типологический **методы** с элементами структурального и нарративного анализа.

Теоретической основой для изучения авторского сознания стали труды С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, Б.О. Кормана, Т.Л. Власенко, Н.В. Драгомерецкой, Н.К. Бонецкой, А.Ю. Большаковой и др.

Анализ субъектных форм базировался на методиках, разработанных в

разные периоды истории развития литературоведческой мысли Т.И. Сильман, О.Б. Корманом, Ю.М. Лотманом, С.Н. Бройтманом, Т.Т. Савченко.

При анализе нарративных форм в лиро-эпических и лирических сюжетно-событийных произведениях использовались концепции В. Шмида, О.А. Ковалева, В.И. Тюпы, А.А. Чевтаева.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Авторское сознание в поэзии С.Я. Надсона являлось отражением духовных исканий в литературе 70 - середины 80-х годов XIX века и формировалось под влиянием общественных проблем эпохи «безвременья», что и предопределило авторскую стратегию творчества поэта.

2. Субъектная лирика С.Я. Надсона является целостным художественным феноменом, характеризующимся общими настроениями, интенсивными идейно-нравственными поисками, выраженными в текстах четырех тематических групп: гражданской, философской и любовной лирике, теме творчества и назначения поэта и поэзии.

3. Наиболее активно используемой формой выражения авторского сознания в субъектной лирике является прием прямой прономинализации, которой обусловлена структура текстов, маркированных формами 1 лица «я»/«мы», что доказывает наличие тенденции к саморефлексии и стремление быть выразителем настроений молодежи кризисной эпохи конца 70-середины 80-х годов XIX века.

4. Мировоззренческие позиции С.Я. Надсона наиболее полно выражены в стихотворениях, структура которых обусловлена приемом автокоммуникации субъектно-адресатной формы, что объясняется максимальным сближением субъекта и адресата. Адресат в произведениях такого типа отражает мыслительные процессы и душевное состояние носителя речи.

5. Лиро-эпические произведения С.Я. Надсона (лиро-эпические поэмы и баллады) отражают процессы, характерные для русской поэзии конца XIX

века, выражающиеся в движении от эпической доминанты к лиризации. На структурном уровне данная тенденция проявляется в активном использовании аукторального нарратива.

6. Нарративная лирика С.Я. Надсона характеризуется достаточно высоким уровнем дистанцированности нарратора от воспроизводимого события, что является средством раскрытия системы духовных ценностей, носителями которых являются персонажи и опосредовано сам поэт.

Степень достоверности полученных данных подтверждается классификационным материалом, представленным в диссертации, а также – серией из 12 публикаций (в том числе 4 из списка ВАК), в которых представлен анализ произведений С.Я. Надсона с точки зрения выражения авторского сознания.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов исследования в системе формирования профессиональных компетенций студентов в рамках общих курсов и спецкурсов, посвященных истории русской поэзии.

Основные результаты исследования использовались в ходе педагогической практики при чтении лекций и проведении практических занятий по курсам «Филологический анализ текста», «Теория литературы», спецкурса «Литературный процесс» на филологическом факультете ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева».

Апробация полученных результатов диссертационного исследования осуществлялась в виде докладов на ежегодных научно-методических конференциях кафедры истории русской литературы XI-XIX вв., на международной научно-практической конференции «Социальное учение Церкви и современность» (Орел, 2011 г.), на «Кусковских чтениях» (Орел, 2012 г.), на Афонинских чтениях (Орел, 2012 г.), на Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтениях «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия» (Орел, 2012, 2014, 2016 гг.), на ежегодных межвузовских конференциях

«Русская поэзия: проблемы поэтики и стиховедения» (Орел, 2011-2017 гг.).

ГЛАВА 1. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СУБЪЕКТНОЙ ЛИРИКИ С.Я. НАДСОНА

1.1. ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЦЕНТР СТИХОТВОРЕНИЙ С.Я. НАДСОНА

В литературоведении конца XX века произошло четкое и обоснованное разграничение терминов «лирический герой» и «лирический субъект». Было установлено, что лирический герой – это способ выражения авторского сознания, который проявляется «не в одном конкретном стихотворении, а в цикле, книге стихов, лирическом наследии в целом» [Роднянская, 1987: с. 185]. Это «четко очерченная фигура или жизненная роль, <...> лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика» [Роднянская, 1987: с. 185].

Лирический субъект – понятие, введенное в научный оборот А. Белым [Белый, 1994: с. 483] и обоснованное С.Н. Бройтманом. Это «образ, который возникает в лирике и опосредованно соотносится с биографическим или эмпирическим автором» [Бройтман, 1997: с. 55], т.е. «грамматически выраженное лицо», являющееся одновременно и субъектом речи и субъектом изображения, представленное «в тексте как "я" или "мы", которому принадлежит речь» [Бройтман, 2000: с. 145]. Причем лирическое "я", проявляющееся в комплексе переживаний, не изображается как характер [Удодов, 1974: с. 83].

На содержательном уровне лирический субъект – это «специфический образ, олицетворяющий переживания, выраженные в стихотворениях, <...> носитель эмоционально-эстетических качеств, характеристик, определяющих идейные особенности поэтического произведения» [Кирюшкина, 2015: с. 56].

Исходя из данных определений, ясно, что принципиальное отличие терминов заключается в том, что лирический субъект (субъект речи) представлен в одном конкретном тексте, а лирический герой формируется в группе текстов.

Прием строения текста, при котором лирический субъект обозначается, как «я»/ «мы», является прямой прономинализацией [Москвин, 2006: с. 247]. Местоимения и соответствующие им глагольные формы заменяют другие указания на носителя речи и образуют семантический центр, т.е. смысловое ядро произведения, в котором «предельно сконцентрировано содержание» и «эксплицитно выражена идея» [Андрусенко, 2013: с. 144].

В лирике С.Я. Надсона лирический субъект как способ выражения авторского сознания проявляется в текстах четырех тематических групп: теме назначения поэта и поэзии, гражданской, философской и любовной лирике. Общий объем текстов, структурированных лирическим субъектом, выраженным личными местоимениями единственного и множественного числа «я» и «мы» составляет 30,3%, т.е. третью часть всей лирики поэта.

К данной форме относятся стихотворения: «Я чувствую и силы и стремления...», «Я вновь один...», «Слово» («О, если б огненное слово...», «Желание» («О, если б там, за тайной гроба...»), «Рыдать, но в сердце нет рыданий...», «Ф.Ф. Стаалю», «По следам Диогена», «Я не тому молюсь, кого едва дерзает...», «Я б умереть хотел на крыльях упоенья...», «На мгновенье («Пусть нас угрюмые стены тюрьмы...»), «завеса сброшена: ни новых увлечений...», «Да, только здесь, среди столичного смятенья» «Прощай, туманная столица...» и т.д. Общее число текстов – 144. Во всех текстах, лирический субъект которых маркирован личным местоимением первого лица единственного и множественного числа, основным приемом является прямая прономинализация.

Лирический субъект, мысли и чувства которого репродуцированы личными формами единственного числа «я», наиболее стабильная форма выражения авторского сознания в лирике поэта. Она одинаково интенсивно используется и в раннем творчестве (по определению М.В. Козлова до середины 1881 года), и в зрелом. Изменения в ее использовании связаны с тем, что в первые годы творчества поэт чаще использовал субъектную форму «мы», которая затем почти полностью вытесняется формой «я». Исключение

составляет стихотворение «Наше поколение юности не знает...» (1884 г.), явно ориентированное на лирику М.Ю. Лермонтова. Очевидно, это связано с тем, что в конце 70-х годов поэт ощущал свою особую миссию, заключающуюся в выражении чаяний поколения, вступившего во взрослую жизнь в эпоху кризиса, а затем разочаровался и в идее преобразования мира путем борьбы, и в своей роли поэта-трибуна.

Юношеский максимализм проявился в стихотворении «На мгновенье» (1880 г.), в котором субъект речи представлен формой множественного числа личного местоимения.

Необычность произведения заключается в том, что большая часть образов первой части стихотворения восходит к романтической традиции: современность уподоблена тюрьме, существование человека – жизни в цепях и ночи, свобода соотнесена с птицей, надежды на будущее ассоциированы с весной. Но самым ярким образом стихотворения становится пир, который противопоставлен безрадостному существованию мира и человека.

Образ пира в стихотворении С.Я. Надсона, с одной стороны, восходит к мировой литературе и вызывает ассоциации с «Декамероном» Боккаччо, «Городом чумы» Джона Вильсона, «Пиром во время чумы» А.С. Пушкина. Во всех этих произведениях пир и смерть являются неразделимыми мотивами. Не случайно Ю.М. Лотман называл такой мотив «гибельным пиром» [Лотман, 1988: с. 132] и отмечал его мортальные функции. Мотив смерти возникает и в стихотворении С.Я. Надсона:

Мы на пир наш друзей и подруг созовем.
Заглушив в себе стоны проклятий,
И в объятьях любви беззаботно уснем,
Чтоб проснуться для смертных объятий!

[Надсон, 2001: с. 116]

В соединении с первой частью стихотворения мотив пира вполне закономерен, потому что нравы современников представлены как неизлечимая болезнь общества. Борьба с ужасом происходящего

невозможно, поэтому пир и становится своеобразным протестом против больного мира.

В то же время мотив пира восходит и к дружеским стихотворениям А.С. Пушкина: к стихотворениям «19 октября 1827 года» («Бог помочь вам, друзья мои...»), «Дроида», «Веселый пир». Ю.М. Лотман считает, что подобная трактовка мотива пира не менее важна при воссоздании атмосферы братства, а праздничное веселье ассоциируется со свободой. «Веселье – признак вольности, а скука, тоска – порождения рабства <...> Это делает символ пира активным не только в дружеской, но и в политической лирике Пушкина: идея борьбы, единомыслия, политического союза связывается с вином, весельем и дружескими спорами» [Лотман, 1988: с. 132].

Мотив пира как соединяющего начала определяет в стихотворении «На мгновенье» форму субъектности. «Мы» в нем – это целостный образ единомышленников, одинаково оценивающих проблемы современной действительности и понимающих, что не способны противостоять болезням века. Пир представляется своеобразной попыткой протеста и ухода от мира. Однако она оказывается безуспешной, так как после ночи, наполненной весельем, наступает утреннее осознание того, что молодое поколение не имеет права устраниваться от борьбы.

Стихотворение «Ф.Ф. Стаалю» (1879 г.) посвящено одному из одноклассников поэта и написано по случаю окончания военной гимназии. С.Я. Надсон избирает форму множественного числа «мы», для того, чтобы подчеркнуть общность чувств, раскрыть эмоции свои собственные и своих товарищей.

В первой строфе произведения передается унылая атмосфера гимназии, в которой С.Я. Надсон провел семь лет. Местоимение, возникающее в начале стихотворного произведения, актуализируется на синтаксическом уровне: в трех строфах «мы» находится в сильной позиции. В то же время инверсия «освободились мы» выделяет глагол, передающий отношение к рутине учебного заведения, и акцентирует внимание на схожести настроений

выпускников.

Образ гимназии конкретизирован: в трех строках первого катрена использованы лексемы «скучный» и синонимичный по значению эпитет «докучливый», т.е. надоедливый, наводящий скуку. Однако атмосфера военной гимназии не уничтожила юношеских устремлений молодых людей:

Надежды светлые кипят у нас в груди.

Мы полны юных сил, и грез, и упования,

И призрак счастья манит нас впереди [Надсон, 2001: с. 89].

В целом же характеристика воззрений поколения полностью совпадает с той, которая была дана в стихотворении «Во мгле». Используются те же приемы: жизнь уподоблена движению («В немую даль идем<...>/ И будем все идти, пока шипы дороги...») [Надсон, 2001: с. 89] Отношение к бытию и судьбе безрадостное: высказывается мысль о неизбежных для поколения сомненьях и тоске.

При этом стихотворение выбивается из надсоновской лирики этого периода, потому что в нем нет той тотальной разочарованности, которая свойственна большей части раннего творчества поэта. Очевидно, это связано с пушкинским влиянием, с лирикой, посвященной лицейским друзьям. Отношение А.С. Пушкина к лицею отличалось удивительной сердечностью. Он с неизменной теплотой вспоминает прошлое, с нежностью воссоздает образы друзей (стихотворение «19 октября 1825 года»), называет «Отечеством» Царское Село, восторженно восклицает: «Друзья мои, прекрасен наш союз!», утверждает нерушимость дружбы.

Лирический субъект в стихотворении С.Я. Надсона не отрицает товарищества, той общности, которая связывает выпускников военной гимназии. Однако уверенности в том, что союз «неразделим и вечен» в посвящении Ф.Ф. Стаалю нет, и напротив, вводится конструкция «может быть» со значением неуверенности, предположительности: «Мы вспомним, может быть, что все мы были братья/ Что все мы выросли под кровлею одной» [Надсон, 2001: с. 89]. Так, в стихотворении проявляется типичный

для поэзии С.Я. Надсона мотив сомнений, характерный для общественного сознания эпохи.

Тем не менее, близость взглядов и общность чувств соучеников проходит через все стихотворение. Целостность образа, представленного местоимением «мы», подчеркивается анафорическим повтором: «**Мы** разбредемся все – до нового свиданья <...>/ **Мы** полны юных сил, и грез, и упования, <...>/ **Мы** в будущность глядим без грусти и тревоги, <...>/**Мы** вспомним, может быть, что все мы были братья» [Надсон, 2001: с. 89]. Кроме того, в каждой из строф местоимение использовано при характеристике настоящего «освободились мы», «мы полны сил», «мы в будущность глядим» или прошлого «мы вспомним», «мы были». В размышлениях о будущем субъектная форма «мы» заменяется падежной формой «нас». Особенно явно это проявляется в последней части стихотворения, соотнесенной с предположением «может быть»:

Мы вспомним, может быть, что все мы были братья,
Что все мы выросли под кровлею одной, –

Что в мире есть еще для нас душа родная,
Что связывают нас предания одне...

И вспыхнет на очах у нас слеза святая,
Как дань минувшим снам и светлой старине

[Надсон, 2001: с. 89-90].

Следовательно, само название субъекта посредством местоимений выполняет структурообразующую функцию, разграничивая настоящее и прошлое, реальное и допустимое, возможное.

Тематически близким к стихотворению «Ф.Ф. Стаалю» является произведение, посвященное воспитателю и преподавателю военной гимназии подполковнику Никандру Петровичу Померанцеву, «На разлуку» (1879 г.), в котором также субъект выражен местоимением множественного числа «Мы». За исключением обращения, открывающего стихотворение:

«Прощайте, папочка! Позвольте вас назвать/ Так, как в года былые вас мы звали» [Надсон, 2001: с. 73], его структура полностью повторяет предшествующее. Движение мысли передается с помощью смены темпоральных характеристик: прошлое соотносится с настоящим, наполненным размышлениями о будущем.

Мажорная эмоциональная окрашенность стихотворения задается использованием лексемы «папочка», раскрывающей отношение лирического субъекта к наставнику, и утверждением: «Простимся же светло, без думы и страданья...» [Надсон, 2001: с. 73].

Основным предметом осмысления лирического субъекта становится будущее. Жизнь молодых людей представлена в типичной для поэзии С.Я. Надсона системе противопоставлений. Она может быть наполнена и «отрадой лучших грез», и «жгучим ядом страданья» [Надсон, 2001: с. 73]. Абсолютной целостности лирический субъект лишен. Если отношение к наставнику и чувство дружбы являются общими для всех, то судьбы выпускников могут сложиться по-разному: «многих», но не всех, за стенами гимназии ждут борьба, разочарования, страдания.

Романтический пафос, восходящий к стихотворению А.С. Пушкина «Арион», сохраняется. Будущее характеризуется с использованием традиционных символов: жизнь — челн, испытания — «мятежная волна». Причем борьба с судьбой оказывается бессмысленной: «И жизнь<...> гордо осмеет заветные желанья» [Надсон, 2001: с. 73].

Однако романтизированные образы борьбы не разрушают общего оптимистического настроения. Это объясняется использованием местоимения «мы», то есть создается образ людей, испытывающих похожие чувства в настоящем и одинаково оценивающих прошлое. Душевная близость раскрывается и в отношении к наставнику, образ которого выполняет роль тематического кольца: стихотворение начинается с обращения к воспитателю и заканчивается утверждением, что гимназисты всегда будут испытывать к нему чувства любви и уважения. Обращение

«папочка» коррелирует с лексемой «дети»:

Вас снова окружит любящий круг детей

И прошлое почтит слезою благодарной [Надсон, 2001 : с. 74].

Отношение к наставнику объединяет выпускников и позволяет представлять воспитанников как целостный образ, несмотря на возможное различие их судеб за стенами учебного заведения. По сути, в стихотворении утверждается, что как бы не сложилась жизнь выпускников, их всегда будет связывать прошлое.

Обобщенная форма лирического субъекта «мы» определяет структуру стихотворения «Наше поколение юности не знает...» (1884 г.), входящее в группу текстов, ориентированных на творчество М.Ю. Лермонтова. В нем обнаруживаются лермонтовские мотивы ранней старости, пресыщения любовью и борьбой, утраты идеалов и стремления к счастью, духовного опустошения, неспособности предаться искренней радости.

Т.Ю. Мишина считает, что структура этого текста определяется восходящей градацией «от потерянной юности до сна, семантически близкого смерти» [Мишина, 2013: с. 179], и называет причины духовного кризиса: моральное вырождение, отказ от юношеских мечтаний и активных действий, «отсутствие веры в светлый идеал<...>, сон души» [Мишина, 2013: с. 179].

Чувство глубочайшей печали сопряжено у С.Я. Надсона, как и у М.Ю. Лермонтова, с мыслями об отсутствии у поколения будущего. С этим связаны мотивы разочарования и тоски. Пассивность вызвана осознанием бесплодности любого действия. Характерным признаком поколения оказываются сомнения, которые возникают от осознания бесполезности борьбы. Следствием этого становится крайняя степень отчаяния.

Лирический субъект обвиняет свое поколение в неспособности отстаивать идеалы, хотя и высказывает мысль, что и борьба и духовное возрождение возможны, если общество найдет силы для созидательного труда:

Дружно за работу, на борьбу с пороком,
Сердце с братским сердцем и с рукой рука...

[Надсон, 2001: с. 239]

Изменение существующего миропорядка, по мнению носителя речи, произойдет, когда люди почувствуют внутреннюю общность, осознают необходимость единства, некоего братства.

Этим и отличаются идеи стихотворения С.Я. Надсона от мыслей, высказанных предшественником. Всем строем лермонтовского произведения доказывается, что выход из духовного кризиса невозможен. В стихотворении «Наше поколение юности не знает...» сохраняется вера в возвращение «утраченной связи с небом, духовным началом бытия» [Мишина, 2013: с. 179].

Представление субъектного плана стихотворения не отличается от тех художественных принципов, которые были разработаны поэтом в раннем творчестве. Образ поколения проходит через большую часть произведения. В тексте он представлен местоимением «мы», его падежными формами и соответствующими глагольными формами. В заключительной части стихотворения появляется дополнительный образ, который, с одной стороны, сливается с обобщенным, а с другой, противопоставляется ему, потому что обладает таким качеством, как способность к борьбе.

Как и в других произведениях этой группы, подобный образ нельзя признать полноценным объектом, потому что он не разграничен с тем «мы», которое становится основным предметом описаний и характеристик в стихотворении.

Субъект, выраженный обобщенной формой «мы» нетипичен для поздней лирики поэта. Однако в стихотворении «Оба с тобой одиноко-несчастные...» (1883 г.) представлен образ близких по духу субъектов, а основной темой является одиночество страдающей личности.

Обобщенный образ «мы» подчеркивает всю ту же общность настроений, характерную для поколения поэта: это стремление найти

единомышленников и неспособность сохранить возникшее взаимопонимание.

Существенную роль в развертывании темы играет композиция стихотворения: оно включает три части. Первая – воссоздание эмоций, связанных с обретением дружбы («Сладко казалось нам скорбь налившую/ Другу и брату, любя, изливать...») [Надсон, 2001: с. 196], вторая – воссоздание эмоций, вызванных резким изменением отношений, передача которых усиливается анафорическим повтором:

Точно друг другу мы сразу наскучили,
Точно судьба нас в насмешку свела,
Точно друг друга мы только измучили...

[Надсон, 2001: с. 196]

Заключительная часть – своеобразное объяснение причин разрыва. Именно в ней высказывается традиционная для лирики поэта идея о невозможности человека, душа которого искажена порочным временем, найти счастья в дружбе, как, впрочем, и в любви.

Исключением в плане тематики является стихотворение «Мы выплыли в полосу лунного света...» (1884 г.), соединяющем пейзаж и любовную тематику, причем воссоздание картины природы является в нем преобладающим. Как и в гражданской лирике «мы» – образ обобщенный, в котором слиты воедино сознание носителя речи и его возлюбленной.

Образный ряд, использованный при изображении природы, во многом тождествен пейзажным зарисовкам, которые преобладали в ранней гражданской лирике: лунный свет, ночь, «горящая река». Различие же заключается в том, что в описание природы водятся дополнительные детали и образы, которые конкретизируют картину: «прозрачная зелень садов», «мельница резко чернела крылами». Кроме того, окружающий мир, в отличие от ранних стихотворений, наполнен звуками: «кулик просвистал», «слышались песни и гул голосов».

В заключительной части стихотворения использован еще один прием,

характерный для ранней лирики – это призыв, выраженный повелительным наклонением глагола со значением желательности: «...Пусть широкой волною/ Прокатится песня, тиха и стройна...»[Надсон, 2001: с. 250]

Само упоминание о тихой песне демонстрирует принципиально новое отношение лирического субъекта к миру. Вместо мотива борьбы и утверждения мысли о революционной направленности искусства, возникает умиротворение, вызванное красотой и гармонией окружающего мира, с которым сливается лирический субъект, жаждущий «тихой песни».

Определенный интерес вызывает и метрическая составляющая текста. 4-х ст. амфибрахий – размер, за которым закреплена семантика, передающая трагическое состояние мира, его разрушение (например, у М.Ю. Лермонтова «Три пальмы»). В стихотворении С.Я. Надсона, напротив, выражена идея полного слияния человека с природой, с окружающим его миром. Подобную пересемантизацию метра можно рассматривать как диалог с предшественником, как попытку поиска нового идеала, идеала, воплощенного в природе.

Следует отметить и то, что именно стихотворение С.Я. Надсона «Мы выплыли в полосу лунного света...» стало основой для дальнейших творческих экспериментов с 4-ст. амфибрахией. Так, Н.А. Заболоцким было написано стихотворение «Лесное озеро» (1936 г.), мотивы и образы которого восходят не пушкинско-лермонтовской, а к надсоновской традиции¹. В нем также утверждается идея о гармонии, достигаемой человеком при его сближении с природой, и даже использован идентичный образ кулика, издающего звуки в тишине ночи: «Но странно, как тихо и важно кругом!.../ Один лишь кулик на судьбу негодует/ И в дудку растенья бессмысленно дует» [Заболоцкий, 1983: с. 198].

Можно сделать вывод о том, что большая часть стихотворений поэта, в

¹ Влияние лирики С.Я. Надсона на творчество Н. Заболоцкого рассмотрено С.Ю. Дудаковым// См. Дудаков С.Ю. Л.Н. Толстой, С.Я. Надсон и другие... И снова Толстой// Этюды любви и ненависти: Очерки. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – С. 12-16.

которых лирический субъект выражен личным местоимением множественного числа «мы», относятся к одной тематической группе. Это гражданская поэзия, раскрывающая разочарование молодого поколения в существующем миропорядке и утверждающая достаточно противоречивые настроения духовной усталости, опустошенности и в то же время потребности изменить мир. Образ «мы» является отражением авторского сознания, представляющего молодежь единым целым.

Структура всех рассмотренных произведений обусловлена единым принципом представления авторского сознания: «мы», т.е. обобщенный образ молодого поколения, маркирующий начало текста и раскрывающийся в самохарактеристиках, коррелирует с изображением мира и состояния общества. Тем самым подчеркивается, что молодое поколение одновременно является и частью этого общества, отсюда разочарованность, внутренняя дисгармония, уныние, и противопоставляет себя ему, чем вызваны призывы к борьбе.

Произведением с прямой прономинализацией, объединяющим две субъектные формы («я» и «мы»), является стихотворение «Мрачна моя тюрьма, – за крепкими стенами...», в котором субъектная форма «я» расширяется за счет введения во вторую часть образа «товарища/брата». При всем различии в действиях (один – поэт, другой – воин) общность обнаруживается в отношении к жизни и в полном совпадении взглядов на борьбу. Одинаковы и результаты борьбы:

И долго бились мы, – чем дальше, тем грознее...

Но нам не удалось рассеять ночь и тьму:

Друзья нас продали с улыбкой фарисея,

Враги – безжалостно нас бросили в тюрьму...

[Надсон, 2001: с. 163]

Как и в других текстах, маркированных местоимением «мы», использован философский мотив свободы. В данном тексте он восходит к пушкинскому стихотворению «Узник», а система образов максимально

приближена к прецедентному тексту:

Сижу за решеткой в темнице сырой («Узник»)

Мрачна моя тюрьма («Мрачна моя тюрьма»)

Вскормленный в неволе орел молодой («Узник»)

Клялись мы, – как орлы, могучи и сильны

(«Мрачна моя тюрьма»)

Мой грустный товарищ, махая крылом («Узник»)

Со мною товарищ мой, мой брат

(«Мрачна моя тюрьма»)

В образной структуре текстов имеются и расхождения: товарищ в стихотворении «Мрачна моя тюрьма» – это человек, владевший мечом, который «за каждую слезу ударом отомщал...» Оппозиция лира-меч, слово-дело здесь выступает примерно на тех же правах, что и у А.С. Пушкина. Но в отличие от предшественника, лирический субъект С.Я. Надсона дает иное толкование судьбы поэта-борца: если у А.С. Пушкина побег из тюрьмы предполагает полное освобождение, то для лирического субъекта в стихотворении С.Я. Надсона побег невозможен, тюрьма для него – могила, в которой «угасли навсегда» «и песен чудный дар, и молодость, и сила». И хотя лирический субъект не сломлен («враги безжалостно нас бросили в тюрьму») и, очевидно, требуют «слагать<...> льстивый гимн», он пророчески предвидит, что слава и понимание к нему придут после «гибели на пути, в бою с гнетущим злом» [Надсон, 2001 : с. 164].

Поэтическая программа изложена в стихотворении достаточно подробно. По мнению лирического субъекта, поэзия должна бороться с пороками мира, с духовной тьмой, с человеческим безразличием и себялюбием. И только поэтическое слово способно разбудить сердца и души людей, способно рождать сильные чувства, эмоции, напомнить о «святом, забытом идеале», о возвышенных духовных устремлениях.

Стремление поэта к правде, к духовной чистоте, нравственным началам противопоставляется бессмысленному и бесполезному существованию

толпы, которая полностью утратила былые идеалы и не способна сопротивляться власти тьмы. Именно потому наделенный поэтическим даром лирический субъект («я» в конце стихотворения разграничено с «мы»), продолжает отстаивать свои идеалы и свою мечту, а поэзия становится единственным действенным средством борьбы.

Подобная форма представления субъектности определяет структуру стихотворения «В окно залетел мотылек...» (1883 г.), в котором сначала представлена обобщенная местоименная форма «мы», а затем происходит разграничение «я» и «ты».

«Мы» в стихотворении объединено не на основе общности настроений, а на единстве пространства и времени: «Незримо, неслышно нас ночь обступает,/ И вновь мы с тобою одни и вдвоем» [Надсон, 1962: с. 354].

При этом характеристики лирического субъекта и его возлюбленной оказываются антитетичными: он – мятежная натура, ищущая покоя и отдохновения, а она – цельная личность, способная дать умиротворение. Противопоставление личностных особенностей подчеркивается на уровне эпитетов: «Дай *жарким* мятежным челом, отдыхая,/ К тебе на *холодную* руку прильнуть» [Надсон, 1962: с. 354].

Разграничение в конце стихотворения «мы» и «я» необходимо для того, чтобы подчеркнуть, что лирический субъект продолжает отстаивать свои идеалы и свою мечту, а поэзия становится единственным действенным средством борьбы.

Тематический диапазон стихотворений с субъектной формой «я» и прямой прономинализацией по своей тематике существенно не отличается от стихотворений, в которых присутствует форма множественного числа. Наиболее часто личное местоимение единственного числа и соответствующие ему грамматические формы используются в стихотворениях, содержащих размышления о творчестве и его предназначении и любовной лирике.

В ранних стихотворениях поэта настроение разочарованности

сопряжено с утратой творческих порывов. В стихотворении «Я чувствую и силы и стремление...» (1878 г.) лирический субъект размышляет над сущностью поэтического дара и его предназначением. Он умышленно обращается к теме поэта-пророка, но осмысливает ее с позиций нового времени. Лирический субъект не оспаривает того, что поэтические способности – это особенное состояние души, которое выделяет истинного творца из обыденности. Но творческое начало его натуры, умение слагать песни не является даром неба, напротив, поэтический талант воспринимается им как «роковой» дар, приносящий физические и духовные страдания, потому что душа поэта более восприимчива к миру и его трагедиям.

У А.С. Пушкина, идеи явно которого присутствуют в тексте, поэзия изображается в качестве дара жестокого, но предназначенного служить свету. В стихотворении «Я чувствую и силы и стремление...» С.Я. Надсона поэтический талант приносит только боль и страдание. И вина за это возложена не на личность, не на поэта, который готов принести себя в жертву народу и борьбе за счастливое будущее, а на общество, которое не испытывает потребности в поэте-трибуне:

Но кто поймет, что не пустые звуки
Звонят в стихе неопытном моем, –
Что каждый стих – дитя глубокой муки...

[Надсон, 2001: с. 68]

Поэтический диалог с литературным предшественником и умышленное обращение к пушкинскому пониманию назначения поэта, необходимы для того, чтобы осмыслить отношение к творчеству с позиций эпохи 80-х годов XIX столетия.

В стихотворении «Я чувствую и силы, и стремленья...» обнаруживается пересечение нескольких мотивных комплексов, которые объединяются концептом «поэт». Первый – страдание – связан с традицией определения поэтического дара как мучительного для творца. Второй включает атрибутивные характеристики поэзии: «песня», «звуки».

Объединяющим для них становится мотив вдохновения, выводящий проблематику стихотворения на особый концептуальный уровень, на что указывает прямая цитата, синтаксически выделенная в тексте:

Что каждый миг *«святого вдохновенья»*

Мне стоит слез, невидных для людей...

[Надсон, 2001: с. 68]

Для понимания творческой концепции, выражаемой лирическим субъектом, необходимо установление источников мотива «святого вдохновения».

Семантическое поле концепта «вдохновение» отражено в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля: «Вдохновение, вдохнуть, см. вдыхать», что, на первый взгляд, полностью лишает его всякого поэтического ореола и связи с творчеством. В словарной статье «Вдыхать» В. Даль уточняет: «Вдохновлять, вдохновить кого, воодушевлять, оживлять, восхищать, воспламенять, пробуждать духом и делать способным к высшим проявлениям духовных сил <...> состояние вдохновенного; / высшее духовное состояние и настроение; восторженность, сосредоточенье и необычайное проявление умственных сил. / Наитие, внушение, ниспосланное свыше» [Даль, 1955, 1: с. 174].

Определяющим для понимания семантики слова является то, что вдохновение В. Даль связывает с божественным началом. В христианской традиции вдохновение – один из даров Духа Святого. В 1 Книге Царств написано: «И иде оттуду в Наваф (иже) в Раме: и бысть и на нем Дух Божий, и идяше идый и прорицая...» (1 Цар. 19: 23)

Именно такое понимание вдохновения легло в основу статьи Г.Р. Державина «Рассуждения о лирической поэзии или об оде»: «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар неба, луч божества. Поэт, в полном упоении чувств своих, разгорался свышним оным пламенем или, простое сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце. Не разгорячась и не

чувствуя себя восхищенным, и приниматься он за лиру не должен.

Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра...»[Державин, 1872: с. 523]

В русской поэзии «вдохновенье» в сочетании с эпитетом «святое» впервые появилось в творчестве В.А. Жуковского в ходе поэтической полемики между В.Л. Пушкиным и П.А. Вяземским об отношении к критике шишковистов. В послании «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» (1814 г.), характеризуя творчество собрата по перу, В.А. Жуковский использует традиционные для романтической поэзии формулы, характеризующие творчество: поэзия – «блаженство с неба», поэты – «чада Феба», у поэта «пламенная душа».

Друг Пушкин; счастлив, кто поэт;

Его блаженство прямо с неба;

.....

Ему ли с пламенной душой

Плоды святого вдохновенья

К ногам холодных повергать... [Жуковский, 1959: с. 221]

Следует отметить, что во втором варианте перевода элегии Томаса Грея «Сельское кладбище» В.А. Жуковский вводит сочетание слов «вдохновение святое», которых нет в тексте английского поэта.

Пафос элегии Т. Грея в своем переводе В.А. Жуковский полностью сохраняет: он призывает служить высокому искусству, не опускаясь до лжи, не прославляя роскошь и гордыню: «Или, коварствуя, правду таить, иль стыда на ланитах / Чистую краску терять, иль срамить вдохновенье святое, / Гласом поэзии славя могучий разврат и фортуна» [Жуковский, 1959: с. 398].

Вильгельм Кюхельбекер в стихотворении «Вопросы» (1832 г.), предъявляя высокие требования к поэзии, утверждает:

Должно ли ведать гнев враждебных лет,

Душа души, святое вдохновенье,

Должно ли опадать в одно мгновенье,

Как в осень сорванный со стебля цвет?

[Кюхельбекер, 1939: с. 127]

Несколько иначе о сущности поэзии и любви как основе творчества писал Н.М. Языков в стихотворении «Весенняя ночь»: «Приди, утешь мое уединенье, / Счастливою рукой благослови / Труды и дни грядущие мои / На светлое, святое вдохновенье, / На праздники и шалости любви!» [Языков, 1982: с. 135]

В стихотворении Е.П. Ростопчиной «Три поры жизни» есть строки, прямо указывающие на то, что истинная поэзия должна быть свободна от всего наносного, бытийного, мелочного: «Но светлая мечта Поэзии сменила / <...> Воскресло, ожило святое вдохновенье!..»

Н.А. Некрасов в стихотворении 1838 года «Смерти» («Не приходи в часы волнений...») использует эту устойчивую уже формулу для того, чтобы высказаться о силе поэзии, которая способна победить смерть:

И о страстях и о земле,

Когда святое вдохновенье

Горит в груди и на челе... [Некрасов, 1981: с. 188]

В лирике Л.А. Мей («О Господи, пошли долготерпенье!..») «святое вдохновенье», дарованное Богом, противопоставлено подцензурному творчеству:

Неволю мысль цензуре в угожденье,

Неволю дух – напрасно! Не сойдет

Ко мне твое святое вдохновенье [Мей, 1887: с. 284].

Таким образом, в разных литературных контекстах – от серьезного и патетичного (Державин, Жуковский, Кюхельбекер, Некрасов) до ироничного (Мей) и игрового (Языков) – семантика словосочетания «святое вдохновенье» остается неизменной. Можно утверждать, что в и романтической поэзии, и поэзии «чистого искусства» сложилось устойчивое представление о вдохновении как Божественном даре, чем и определяется понимание творчества в стихотворении «Я чувствую и силы и стремления...»

Форма прямой прономинализации использовалась в стихотворении для того, чтобы подчеркнуть внутренние связи творчества лирического субъекта с традициями русской литературы. Носитель речи, представленный в тексте местоимением первого лица единственного числа, утверждает, что поэтический дар приносит страдания и сомнения, а его предназначение – это служение миру.

В подобном ключе трактуется поэтический дар и в стихотворении «Слово» (1879 г.), уже первая строка которого также отсылает к пушкинской традиции. Это двухчастное произведение, в котором первая часть – размышления о призвании поэта, который должен нести народу истину, учить честности, воспитывать потребность в идеале, безвозвратно утраченном. Однако лирический субъект отказывает себе в роли глашатая и трибуна, испытывая сомнения в своем таланте, неуверенность в силе поэтического слова.

Начало стихотворения обусловлено возвышенной, торжественной интонацией, но она не является оптимистической, так как здесь преобладают глагольные формы условного наклонения с семантикой борьбы: «беспощадно б клеймил», «Я б поднял всех на бой», «Я б знамя света развернул», «Гремел бы смелый голос мой» и т.д. При этом первая часть стихотворения наполнена пушкинско-лермонтовской символикой («О, если б огненное слово я в дар от музы получил...», «стремленье к истине вдохнул...», «слезой бы прожигал...», «гремел бы смелый голос мой...»), но уже в ее конце возникает образ-деталь «слеза» с не традиционной для романтизма семантикой. Функция этого концепта в русской поэзии XIX века была иной: как правило, слово «слезы» было связано с темой любви («Поцелуями прежде считал...», «Нищий», «Отчего», «Благодарность» М.Ю. Лермонтова). Определенную смысловую окрашенность придавал ему и сопутствующий в народной поэзии эпитет «горькие».

Во второй части лирический субъект упрекает себя за бессилие, за неспособность использовать свои внутренние силы, за «слабый голос». Душа

творца, готовая к борьбе и служению, растрачивается на мелочи и пустые «мучительные упреки», потому что он человек своего времени, своей эпохи, которая превращает творца в раба, т.е. принципиальных отличий в идейном плане от лирики С.Я. Надсона, субъект которой выражен местоимением «мы», нет.

Как и в стихотворении предшественника, лирический субъект С.Я. Надсона сомневается в величии своего дара: «О, если б огненное слово / Я в дар от музы получил <...> / Мне не дано такого слова... / Бессилен слабый голос мой» [Надсон, 2001: с. 79-80]. В стихотворении «Деревня» А.С. Пушкина лирический субъект также отказывает себе в праве называться поэтом-трибуном:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
 Почто в груди моей горит бесплодный жар
 И не дан мне судьбой витийства грозный дар?

[Пушкин, 1977: с. 319]

Образ «огненного слова» восходит к стихотворению А.С. Пушкина «Пророк», в котором назначение поэтического дара выражено в формуле: «Глаголом жги сердца людей!»

Если в стихотворении А.С. Пушкина поэтический дар уподоблен пылающему огню («И уголь, пылающий огнем,/ Во грудь отверстую водвинул...»), то в произведении С.Я. Надсона образ полностью трансформирован: «В груди – бесплодное рыданье...» [Надсон, 2001: с. 71].

В стихотворении достаточно прямолинейно перечислены те сферы общественной жизни, на которые должно быть направлено поэтическое слово – это борьба с пороками, злом, тьмой, утверждение силы добра, «забытых идеалов». Причем добро в стихотворении вновь ассоциировано со светом, который соотнесен с мотивом святости. Обращение к этому устойчивому мотиву раскрывает два аспекта, типичных для лирики С.Я. Надсона: восстановление христианских ценностей, попранных обществом, и достижение свободы.

Глубина переживаний лирического субъекта раскрывается на стилистическом уровне. В стихотворении использована традиционная для лирики поэта система антитез: «Я в дар..., Я б поднял..., Я б знамя света развернул...»; «И, как преступник, задрожал, / И на былое оглянулся, / И робко приговора ждал!.. / И в этом гробовом молчаньи...»[Надсон, 2001: с. 70-71].

На новаторском образе «правдивой слезы» строится и антитеза второй части, в которой констатируется бессилие художника. Здесь все основывается на отрицании:

Мне не дано такого слова...
Бессилен слабый голос мой,
Моя душа к борьбе готова,
Но нет в ней силы молодой...
В груди – бесплодное рыданье,
В устах – мучительный упрек,
И давит сердце мне сознание,
Что я – я раб, а не пророк! [Надсон, 2001: с. 71]

Наибольшего трагизма мироощущение лирического субъекта достигает в последней строке стихотворения: «...я раб, а не пророк!», завершающей «диалог» с пушкинской концепцией творчества, получившей развитие в «Пророке». Лирический субъект не только разочаровывается в силе и возможностях своего дара, но и приходит к пониманию того, что все стремления бессмысленны, а поэзия не способна изменить мир. На полемичность поэзии «восьмидесятников», в том числе и С.Я. Надсона, по отношению к традиционным для русской поэзии лейтмотивам, указывала Л.П. Щенникова: «С. Надсон. К. Случевский, Н. Минский, позднее Д. Мережковский, осознают пророческую миссию поэта иначе – антитетично по отношению к ее пониманию А.С. Пушкиным и М.Ю. Лермонтовым. Поэты-восьмидесятники не мыслят себя провозвестниками глагола Божия и наставниками человечества. С. Надсон страдальчески осознает свою

слабость» [Щенникова, 2001: с. 259].

В целом же, структура текста идентична принципам, реализованным в стихотворении «Я чувствую и силы и стремление...» В его начале, только в более развернутом виде, представлены мысли лирического субъекта, а затем опосредованно раскрывается проблема непонимания обществом высоких стремлений творца и утверждается мысль о бесполезности поэзии.

Прием прямой прономинализации характерен и для русской любовной лирики, где лирический субъект особенно активно проявляет себя: «Я вас любил...», «Я помню чудное мгновенье...», «Я вас люблю, хоть и бешусь...», «Я думал, что любовь погасла навсегда...» (А.С. Пушкин); «Я не достоин, может быть...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Мне грустно, потому что я тебя люблю...», «За все, за все тебя благодарю я...» (М.Ю. Лермонтов); «Я пленен, я очарован,/ Ненаглядная, тобой...», «Я не люблю иронии твоей...», «Так это шутка? Милая моя...» (Н.А. Некрасов); «Я встретил вас – и все былое...», «Я очи знал, – о, эти очи!», «Я помню время золотое...», «Люблю глаза твои, мой друг...» (Ф.И. Тютчев) и др.

Однако в данной тематической группе С.Я. Надсон почти не использует субъектную форму «я» и прием прямой прономинализации. Очевидно, это объясняется ранней смертью Натальи Дешевой – любимой девушки поэта и тем, что общественные проблемы представлялись ему более значимыми, чем личностные. Кроме того, большая часть любовной лирики поэта – это стихи, в основе которых лежат субъектно-адресатные отношения, что является закономерным для восприятия любви С.Я. Надсоном. Любимая девушка, чаще всего, – это подруга и единомышленник, который должен разделять его взгляды.

К данной немногочисленной в тематической отношении группе текстов относится стихотворение «Над свежей могилой» (1879 г.), посвященное, как видно из названия, памяти умершей подруги. Открывается оно мотивом одиночества, который переходит в характеристику окружающего мира, представленного, как «ночь и мрак». Трагизм усиливается осознанием

бессмысленности жизни и борьбы («К чему бороться и трудиться»).

Наибольшую смысловую нагрузку несет здесь лексема «вновь», подчеркивающая, что в жизни лирического субъекта был светлый этап: счастье приносило ощущение того, что рядом был человек, готовый разделить его чувства, понять духовные переживания. С уходом из жизни такого человека все в мире теряет свой смысл: «Чего мне ждать, к чему мне жить...» Любовь показывается поэтом, как чувство, заполняющее пустоту, способное противопоставить духовность бессмысленному существованию мира.

Трагизм потери усиливается глубоким параллелизмом с анафорическим повтором:

Мне больше некого любить,

Мне больше некому молиться! [Надсон, 2001: с. 70]

Строки объясняют отношение лирического субъекта к любимому человеку. Она не только была рядом, наполняла жизнь смыслом, разрушала мрак одиночества, но обожествлялась им, как светлое начало, заслуживающее самой искренней молитвы. Вся приведенная амебейная структура характеризует умершую девушку как человека необыкновенной духовной чистоты. Она представляется лирическим субъектом как идеал, без которого жизнь и борьба теряют свой смысл. Показательно при этом, что самого образа возлюбленной в стихотворении нет, все внимание сфокусировано на чувствах носителя речи: «я вновь один», «я в раздумье роковом», «к чему мне жить» и т.д. Именно они являются основой текста и формируют его структуру.

Концепция любви более четко сформулирована в стихотворении «Рыдать? – Но в сердце нет рыданий...»[Надсон, 2001: с. 86], передающем жажду чувства, причем чувства всепоглощающего, которое смогло бы избавить от страданий и сомнений и наполнить жизнь смыслом. Так, парадоксальным образом в стихотворении соединяются мечты о любви возвышенной и стремление к земному счастью, пониманию, состраданию.

Невозможность обретения любви выражена в последней строфе стихотворения, где на уровне метафорических вопросов с анафорическим повтором подчеркивается, что рядом нет человека, способного ответить на чувство:

Кто ж облегчит немую муку,

Кто осветит тот темный путь,

Кто мне спасающую руку

Захочет в горе протянуть?.. [Надсон, 2001: с. 86]

Такая композиция передает глубину отчаяния лирического субъекта. Его состояние подчеркивается приемом нагнетания эмоций.

Все произведение построено на повторяющихся мотивах. В его начале система риторических вопросов раскрывает состояние смятения и безысходности, которыми наполнено сознание лирического субъекта: «Рыдать? – Но в сердце нет рыданий. / Молиться? – Для чего, кому?» [Надсон, 2001: с. 86] В следующей строфе снова лирический субъект возвращается к мысли о бессмысленности молитвы, а далее констатирует, что «молит хоть минуты сна», т.е. первичный смысл молитвы теряется и переводится из возвышенной в бытовую сферу.

Достаточно ярко состояние субъекта раскрывается в стихотворении С.Я. Надсона «Я не тому молюсь, кого едва дерзает...» (1880 г.), являющимся типичным примером богоискательства. Обращение к приему прямой прономинализации в данном тексте закономерно. Лирический субъект противопоставляет свои воззрения традиционному православию. Он отказывается признавать те церковные каноны и правила, которые разделяет толпа.

Для того, чтобы резче подчеркнуть отношение к церковной атрибутике, в тексте использован типичный для поэта параллелизм с анафорическим повтором: «**Я не тому молюсь**, кого едва дерзает... / **Я не тому молюсь**, пред чьими алтарями / Народ, простертый ниц, в смирении лежит, ...**Я не тому молюсь**, кто окружен толпами / Священным трепетом исполненных

духов...»[Надсон, 2001: с. 109]

Лирический субъект высказывает собственное понимание подвига Христа. Он видит в его страданиях не искупительную жертву за грехи человечества, а акт, демонстрирующий веру в идею, и способность сохранить в душе истинные ценности:

Мой бог – бог страждущих, бог, обагрённый кровью,
Бог–человек и брат с небесною душой, –
И пред страданием и чистою любовью
Склоняюсь я с моей горячею мольбой!..

[Надсон, 2001: с. 109-110]

В стихотворении высказана принципиальная для самого поэта мысль: во времена, когда «храм опять поруган торгашами» [Надсон, 2001: с. 135], важно жить по законам любви и быть готовым принести себя в жертву страдающим.

Обращение к образу Христа было для поэта закономерным. В стихотворении «По следам Диогена» (1879 г.) духовные поиски сосредоточены на обретении веры в человека, но вместо реализации позитивных устремлений в нем изображается тотальное разочарование в людях («безумных братьях»), бессмысленно проливающих кровь. Как отмечает Л.П. Щенникова: «Поэт разочаровался и в антропологических иллюзиях мечтателей 1840-х годов: человек оказался не таким, каким они его себе представляли» [Щенникова, 2002: с. 173].

Отсюда проистекают поиски смысла жизни и стремление найти новые идеалы. С этим связано и появление образа Христа, причем образ его дан в неканонической интерпретации и даже в некоторой степени противопоставлен одному из положений христианства («Всяка душа властем предержащим да повинуется: несть бо власть аще не от Бога» (Рим. 13: 1)). Власти и земная, и небесная вторичны, главное – готовность к самопожертвованию и чистота души.

Следует отметить, что через шесть лет в творчестве С.Я. Надсона

появится стихотворение, в котором лирический субъект придет даже к полному разочарованию в христианских канонах:

Душа утомленьем объята...

О демон неверья, отныне я твой,

Я твой навсегда, без возврата... [Надсон, 2001: с. 301]

Упомянутый здесь «демон неверья» вызывает устойчивые ассоциации с дьяволом, искушавшим Христа в пустыне.

Отдельную группу произведений составляют стихотворения, в основе которых лежат танатологические мотивы. Это тексты глубоко личностные, передающего чувства лирического субъекта, осознающего неотвратимость собственной смерти.

Использование прямой прономинализации в текстах этой тематической группы обусловлено особенностями судьбы поэта. Борьба с болезнью, продолжавшаяся 9 лет, не могла не оказать влияние на лирику поэта. Размышления о смерти носили все более напряженный характер и зачастую приводили к скептицизму. С.Я. Надсон писал в «Дневнике»: «Разве стоит жить и волноваться, зная, что рано или поздно смерть оборвет все те струны, которые когда-то звучали, все те стремления, которыми жил и волновался, оборвет их без следа, не оставив ничего. Смерть – страшная неразгаданная тайна, и тепло тому на свете, для кого она разъяснена верованием, кто видит в ней переход к лучшей жизни. Как бы мне хотелось верить!» [Надсон, 1912: с. 175].

Стихотворение «Мелодия» («Я б умереть хотел на крыльях упоенья...») (1880 г.) несколько нехарактерно для лирики поэта, потому что смерть представляется в нем как обретение гармонии. Центральные строфы представляют собой развернутые пейзажные зарисовки: умиротворенная природа наполнена запахами и звуками. Этот образ создается многочисленными эпитетами: «душистою весною», «благоуханный день», «таинственным журчаньем».

В этом стихотворении С.Я. Надсона есть строчки, вызывающие прямые

ассоциации со стихотворением М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»: «И синий небосклон торжественным молчанье / Об райской вечности мне внятно говорил...» [Надсон, 2001: с. 112] Здесь наблюдается почти буквальное повторение отдельных образов: «немая тишина» вызывает ассоциации с назывной конструкцией у Лермонтова («Ночь тиха»), характеристика небосклона – со строкой: «В небесах торжественно и чудно...» [Лермонтов, 2014, 1: с. 357]

Центральное место в образной системе стихотворения занимает мотив сна-смерти, который также восходит к лермонтовскому шедевру:

Я б хотел забыться и <i>заснуть</i> !	Я б умереть хотел на крыльях упоенья, В ленивом <i>полусне</i> , навеянном мечтой,
Но не тем холодным <i>сном</i> могилы...	Чтоб не молился я, не плакал, умирая,
Я б желал навеки так <i>заснуть</i> ,	А сладко <i>задремал</i> , и чтобы <i>снилось</i> мне...
Чтоб в груди дремали жизни силы,	Что я плыву... плыву, и что волна немая
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...	Беззвучно отдаёт меня другой волне...

[Лермонтов, 2014, 1: с. 357] [Надсон, 2001: с. 112]

Как отмечал Ю.М. Лотман: «Сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия – с другой. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью» [Лотман, 1988: с. 234]. Подобное пограничное состояние лирический субъект стихотворения С.Я. Надсона считает высшей гармонией. При этом весь строй текста показывает зыбкость мечты о слиянии с природой и растворении в ней. В каждой из строф использовано сослагательное наклонение и частица «б» / «бы» со значением желания («Я *б* умереть хотел ...», «Я *б* умереть хотел...», «Чтоб рядом *бы* ручей...», «Чтоб не молился *б* я», «...и снилось мне *б*»), подчеркивающая иллюзорность желаний.

Если лирический субъект лермонтовского стихотворения способен преодолеть разрыв между бытием и небытием и обрести покой и

умиротворение, соединившись с вечностью, то для лирического субъекта стихотворения С.Я. Надсона подобный исход жизни остается мечтой.

В стихотворении «Последнее письмо» (1884 г.) поэт использует конструкцию, принципиально отличную и по смыслу, и по своим синтаксическим характеристикам. Вместо сослагательного наклонения им используется инфинитив и глаголы будущего времени:

Я умереть хочу с холодным убеждением,
Без грома и ходуль, не думая о том,
Помянут ли меня ненужным сожаленьем
Иль оскорбят мой прах тупым своим судом.
Я умереть хочу, ревниво охраняя
Святилище души от чуждых, дерзких глаз...

[Надсон, 2001: с. 244]

Если в стихотворении «Мелодия» смерть представлялась как мечта о покое и умиротворении, то в «Последнем письме» раскрывается трагедия личности, уставшей бороться с миром, непринятой им и непонятой.

Сравнение этих стихотворений одной тематической группы выявляет достаточно четкую позицию С.Я. Надсона, выраженную в стремлении к покою. Только в первом случае покой связан с мечтой о слиянии с природой, тишиной, во втором – покой понимается как избавление от злобы мира. В окружении природы лирический субъект способен к философски-позитивному восприятию смерти, в мире людей им движет желание отгородиться от того, что его окружает: сплетен, пустоты, суеты, оскорблений, хотя в обоих стихотворениях смерть воспринимается как данность. Изменить близость конца земной жизни лирический субъект не может.

Стихотворения с прямой прономинализацией и субъектной формой, выраженной местоимениями «я» и «мы», позволяют сделать вывод о единстве подходов к строению текстов. В стихотворениях различных тематических групп прямо или косвенно раскрывается отношение к

общественным проблемам и объясняются причины разочарования в мире, в людях, в настоящем и будущем. Духовная пустота, отсутствие идеалов, неспособность к борьбе являются теми чертами бытия, которые не приемлет поэт.

Стихотворения, построенные на приеме прямой прономинализации и субъектности «я»/«мы», формируют образ страдающей личности, которая пыталась бороться, но пришла к сознанию бессмысленности противостояния порокам и злу.

1.2. СУБЪЕКТНО-АДРЕСАТНЫЕ ФОРМЫ В ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ С.Я. НАДСОНА

Исследователями форм субъектности в лирическом стихотворении была высказана идея об особой системе представлений внутреннего мира носителя речи, при которой доминантным оказывается опосредованное выражение авторского сознания, а динамические связи, обуславливающие движение мысли и чувства, могут быть представлены в виде линейной схемы: субъект – адресат речи – предмет – объект изображения [Савченко, 2000: с. 220-221].

Одним из устойчивых признаков лирического высказывания, построенного по такой схеме, является использование личных местоимений «я» и «ты». Личное местоимение «я» остается традиционным обозначением субъекта речи. При этом в произведениях данной группы «я» «предельно сокращает дистанцию между субъектом изображения и автором» [Завьялова, 2006: с. 188], а «ты»/ «вы» одновременно является и адресатом, и субъектом, и объектом лирического высказывания.

Субъектно-адресатная форма наиболее активно использовалась Надсоном. Общий объем таких текстов составляет 40,7% от общего числа произведений. 30% текстов, маркированных формами «я» – «ты», являются стихотворениями с прямой прономинализацией, т.е. субъект и адресант выполняют четко очерченные функции и обладают относительно устойчивыми признаками.

Большая часть стихотворений поэта, структурированных субъектно-адресатными отношениями, относится к трем тематическим комплексам: любовная лирика: «Романс» («Я вас любил всей силой первой страсти...»), «Я заглушил мои мученья...», «Спи спокойно, моя дорогая...», «Где ты? Ты слышишь ли это рыданье...», «В тине житейских волнений...»; «О любви твоей, друг мой, я часто мечтал...», «Сонет» («Не мне писать в альбом созвучия сонета...») и т.д.; гражданская лирика, адресатом которой является друг, единомышленник: «Мрачна моя тюрьма – за крепкими стенами...»; тема назначения поэта и поэзии: «Поэт» («Пусть песнь твоя кипит огнем негодованья...»), «В тот час, когда неслышными шагами...», «Муза, погибаю!... Глупо и безбожно...», «Милый друг, я знаю, я глубоко знаю...», «Не упрекай меня за горечь этих песен...» и т.д.

Встречаются и произведения смешанного типа, в которых любовная тематика соединена с мотивами борьбы и свободы: «Не весь я твой – меня зовут...», «Ты помнишь – ночь вокруг торжественно горела...», «Позабытые шумным их кругом – вдвоем...»

Вся любовная лирика поэта посвящена конкретной девушке, Наталье Дешевой, другу и музе поэта. Молодых людей связывало не только единство взглядов, родство душ, но и общая трагедия, ощущение близости конца жизни. Очевидно, поэтому и ощущения были обостренными, наполненными горестными предчувствиями.

Любовная лирика С.Я. Надсона, маркированная субъектно-адресатными формами, – это своеобразный дневник отношений, правда, отношений опозитизированных, иногда далеких от реальности. В своем лирическом «дневнике» поэт запечатлел все: от первых встреч, несущих еще только намеки на чувство, до последних предсмертных стихов, в которых любимая девушка оставалась и самым близким другом, человеком, разделяющим его взгляды и отношение к жизни.

Стихотворение «За что?» представляет страстный монолог лирического субъекта, для которого потеря любимой девушки равносильна духовной

смерти. Отличие стихотворения от других произведений любовной лирики заключается в том, что адресат представлен в нем формой «вы» и обобщенным образом тех, кто не понял чувства субъекта речи и глубины страданий, как не поняли они и его возлюбленную: «Вы не могли понять души ее святой, / Вы не могли ценить ни ласки, ни участия / Так как ценил их я, усталый и больной!»[Надсон, 2001: с. 84]

Образ умершей девушки в стихотворении символизируется и предельно поэтизируется. Она представляется как личность, спасшая лирического субъекта от одиночества и разделившая его взгляды. При этом собственно описания чувства, приносящего радость, в стихотворении нет. Лирический субъект пытается разобраться в собственных переживаниях и причине страданий. Это подтверждается и системой риторических вопросов:

Любили ль вы, как я? Бессонными ночами

Страдали ль за нее с мучительной тоской?

Молились ли о ней с безумными слезами

Всей силою любви, высокой и святой? [Надсон, 2001: с. 83]

Основным же в стихотворении оказывается конфликт человека, наделенного тонкой душой, и толпы, по сути, общества, которое «сурово осмеяло» самые лучшие и чистые устремления его души, его боль и страдания.

Выражением авторского сознания в стихотворении становится резкое противопоставление субъекта («я») и обобщенного адресата («вы»). Упреки толпе представлены как в форме развернутой анафоры: «**Вы**, баловни любви, слепые дети счастья, / **Вы** не могли понять души ее святой, / **Вы** не могли ценить ни ласки, ни участия / Так, как ценил их я, усталый и больной!» [Надсон, 2001: с. 84], определяющей строение строфы, так и одиночных повторов в каждой из строф: «**Вы**, как и всегда, и жили, и желали...», «**Вы** гордо шли вперед...», «**Вы**, только вы одни, могли в немой тоске / Приникнуть пламенем последнего лобзанья», «**Вы** ранний гроб ее цветами увенчали...»[Надсон, 2001: с. 84]

Суть инвективы толпе заключается в том, что даже в трагические минуты, в момент прощания с самым дорогим человеком, лирический субъект был отвергнут бездушными людьми, отказавшими ему в праве быть рядом с телом любимой в последние ее земные мгновения. И в этом проявляется вся жестокость мира. Боль и страдания не находят отклика в безжалостном обществе, и лирический субъект стремится всеми силами своей души понять, почему так глуха к чужой трагедии толпа, почему даже кончина превращается в арену борьбы и унижения?

Вопрос: «За что?» приобретает в стихотворении философское звучание. Личная трагическая ситуация становится основой для размышлений о причинах жестокости людей. И в подтексте произведения выражается мысль, что все проблемы мира объясняются отсутствием в нем любви и сострадания.

В части произведений С.Я. Надсона этой тематической группы гораздо более важной категорией является не любовь, а понимание. Именно это качество помогает преодолеть то внутреннее одиночество, о котором постоянно размышляет лирический субъект. Особенно явно это выражено в стихотворении «На разлуку», посвященном матери Натальи Дешевой.

В «Дневнике» С.Я. Надсона история отношений с Софьей Дешевой описана необыкновенно подробно: от восхищения и преклонения до полного разочарования. О первой встрече с С.С. Дешевой он писал: «Наружность ее не рассматривал, но мне показалось, что у нее прелестные, добрые глаза. Говорит она хорошо, но не вычурно <...> О чем мы ни толковали? И о религии, и о политических вопросах и преступлениях, и о музыке, и о театре и литературе – словом, обо всем. Два часа пролетели совершенно незаметно. Софья Степановна – необыкновенная женщина: в ней есть что-то неуловимо мягкое, доброе, умное, женственное <...> Я не могу выразить, какое сильное впечатление произвела она на меня. Типы самых лучших женщин, каких я только знаю, все это потускнело перед ее типом. Даже самое слово "идеал" казалось мне слишком пошлым, чтобы охарактеризовать ее. Она – что-то высшее, великое» [Надсон, 1912: с. 151].

Также в «Дневнике» С.Я. Надсон посвятил несколько страниц тому конфликту, который постепенно назревал между ним и матерью Натальи Софьей Дешевой, а после ее смерти написал: «С.С. умерла. И я до сих пор не могу простить ее. Когда я пишу эти строки, вся кровь моя кипит от глубокого, невыразимого негодования» [Надсон, 1912: с. 193].

Разочарование в матери возлюбленной возникло позже, в 1880 году, после смерти Натальи. В начале отношений Софья Степановна воспринималась поэтом как близкий друг и советчик. Роль адресата в жизни лирического субъекта раскрывается достаточно подробно:

Но ты сумела разгадать
Мои сомнения и муку,
Сумела вовремя подать
Борьбой надломленному руку.
Ты вновь зажгла в душе больной
Судьбой разбитые мечтанья... [Надсон, 2001: с. 52]

«Ты» в стихотворении поэта, как и в большей части произведений, структурированных субъектно-адресатными отношениями с прямой прономинализацией, является основой для раскрытия внутреннего мира носителя речи, а введение адресата позволяет расширить границы личностных переживаний, вывести их из интимной сферы в область дружескую, братскую или общечеловеческую.

Именно поэтому в стихотворении «Не весь я твой...» (1878 г.) гражданский пафос неразрывно связан с любовной тематикой. Причем мысль о необходимости борьбы является в произведении основной. Отчасти она даже противопоставлена чувству: «Не весь я твой <...> Любя тебя, я не забыл,/ Что жизнь цель – не наслажденье...» [Надсон, 2001: с. 51] То, что любовь менее значима для лирического субъекта, чем служение миру и постоянный поиск идеала, отражено в стихотворении. Он не может удовлетвориться тихим счастьем, поэтому и отказывается от благополучного, но бесцельного существования:

Не двинул к пристани свой челн
 Я малодушною рукою,
 И смело мчусь по гребням волн
 На грозный бой с глубокой мглюю!.. [Надсон, 2001: с. 51]

Как вторичной оказывается в стихотворении тема любви, так второстепенным является в тексте и адресат, мысли и чувства которого представлены опосредовано через систему отрицаний: «От них меня не оторвут / Ни ласки жаркие, ни слезы» [Надсон, 2001: с. 51].

По сути, общая установка лирического субъекта на отказ от семейного счастья и любви – это репродуцирование идей революционеров. Так, герой романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» Рахметов объясняет любимой женщине: «...такие люди, как я, не имеют права связывать чью-нибудь судьбу с своею <...> я должен подавить в себе любовь: любовь к вам связывала бы мне руки, <...> Я не должен любить» [Чернышевский, 1939: с. 208].

Достаточно необычной для лирики С.Я. Надсона является система субъектно-адресатных отношений в стихотворении «Поэт», в котором лирический субъект выражен личным местоимением множественного числа, а адресат – поэт – местоимением «ты» и его падежными формами.

В этом стихотворении предлагается формула творчества, прямо противоположная идеологическим принципам революционеров-демократов. В противоположность Н.А. Некрасову, считавшему, что творец, наделенный поэтическим даром, не имеет права разменивать свои способности на воспевание красот природы и интимных чувств, лирический субъект С.Я. Надсона убежден, что любая поэзия имеет право на существование. Поэт-трибун, выражающий в своих стихах чувство протеста, говорящий народу страшную правду, служащий «отчизне дорогой», не может не вызывать восторга и уважения лирического субъекта. Но при этом Надсон утверждает, что поэзия – это дар особенной силы и страсти, предназначение которого давать людям надежду, увековечивать память павших,

поддерживать разочаровавшихся в борьбе, утративших надежды на достижение светлого будущего.

Место поэта-трибуна – быть впереди тех, кто еще не утратил веру в возможность революционного преобразования мира. Именно такой творец имеет право на гордое звание Поэта:

Пусть он ведет нас в бой с неправдою и тьмою,
В суровый, грозный бой за истину и свет, –
И упадем тогда мы ниц перед тобою,
И скажем мы тебе с восторгом: «Ты – поэт!»

[Надсон, 2001: с. 71]

Но рядом с поэзией гражданского звучания возможна и лирика «чистого искусства». Гармония природы, «тихое журчание ручья», «мир фантазии», живой смех, звуки, «красота, любовь, забвенье и покой» способны вызвать настоящее чувство наслаждения. По силе своего воздействия на человека чистая лирика не менее значима, чем гневные строки о необходимости борьбы. Настоящая поэзия, идущая из глубины души, тоже достойна уважения и имеет право на существование: «Пусть песнь твоя звучит, как тихое журчанье... / И мы благословим тогда твои творенья,/ И скажем мы тебе с восторгом: "Ты – поэт!"»[Надсон, 2001: с. 72]

В стихотворении вновь возникает мотив пира, но он полностью переосмысливается поэтом. Это уже не противопоставление молодости и силы духа страху и болезням мира, как в стихотворении «На мгновенье», а прямое обличение тех, кто превратил свою жизнь в бесконечную вакханалию. Очевидно, на подобное понимание пира влияние оказал Ветхий Завет, в котором поэт черпал образы и мотивы. Стих: «Их пир – безумцев пир на пышущем вулкане!» – восходит к истории последней ночи Вальтасара.

В «Книге пророка Даниила» пир последнего халдейского царя Вавилона описан как нарушение этических норм. Гости и царь пьют вино из золотых и серебряных сосудов, вывезенных из храмов Иерусалима

Навуходоносором. И даже пророческие слова Даниила о грядущем наказании не останавливают пир: «...но на Господа Бога небесного вознесся еси, и сосуды храма его принесоша пред тебе, ты же и вельможи твои, и наложницы твоя и возлежащия (окрест) тебе, вино пиясте ими: и боги златыя и серебряныя, и медяныя и железныя, и каменные и деревянные, иже ни видят, ни слышат, ни разумеют» (Дан. 5: 23).

Для С.Я. Надсона, который часто прибегал к отождествлению пороков своего времени с дикостью язычников, а саму эпоху называл царством Ваала, подобная трактовка пира была вполне закономерной.

Ответом на критические замечания и обвинения в мрачности, бессилии, пропаганде «расслабляющего» настроения и «плаксивости» музыки поэта стало стихотворение «В ответ» (1886 г.), раскрывающее отношение Надсона к собственному творчеству и состоянию общества. Если ранее лирический субъект говорил от лица поколения, то теперь он выражает отношение к поэзии через обобщенный образ творца-современника. «Мы» – певцы, а поэзия – это прямое отражение состояния духовного опустошения и депрессивного существования:

Мы только голос твой, и если ты больна –

И наша песнь больна!..[Надсон, 2001: с. 308]

Именно поэтому в начале стихотворения представлена характеристика общественных настроений, которая интересна тем, что образ страны создается перечислением тех особенностей жизни, которые указывались и в других произведениях. Мотив бессилия, выраженный в словах «владеет гнет бессилия и сна», использовался и ранее («...скоро я умчусь с бессильною тоскою», «Что бессилён стих мой...», «...от бессилья часто я страдаю», «И не мечтай унять, бессильный и больной...», «Я не щадил себя: мучительным сомненьям / С бессильным ужасом, с безумными слезами...»); мотив сна обнаруживается в таких стихотворениях, как «Сон Гнетущий, тяжкий сон!..», «Что пережитое – какой-то смутный сон...», «Здесь сон, тяжелый сон...»; мотив уныния – в «Лишь мрак уныния да злобу жгучих слез...», «И в дни,

когда моя родная сторона <...> / Полна уныния, смятения и испуга». Такими же устойчивыми являются и мотивы сомнений и мрачных дум. При характеристике творчества использованы повторяющиеся в творчестве поэта мотивы дела, призыва, святых надежд. Можно предположить, что в стихотворении сознательно репродуцируется этот мотивный комплекс, сформировавшийся еще в ранней лирике: так подчеркивается приверженность лирического субъекта своим идеалам, утверждается мысль об искренности его поэзии.

Эта особенность творчества С.Я. Надсона была отмечена современниками. Н. Минский писал: «Его сфера – чувства, настроение, порыв. Его стихи не научают, а волнуют. Вообще говоря, поэт – не философ, для которого обязательны единство и цельность мирозерцания. Быть искренним в каждую минуту творчества – вот обязанность его...» [Виленкин, 1885: с. 489-490]¹.

В своей диссертации «Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили)» С.В. Сапожков доказывает, что именно С.Я. Надсон стал родоначальником «искренного творчества»: «Самоценность лирического порыва, его безусловная истинность, независимо от соответствия или несоответствия правде внеположенной этому порыву реальности, стали первым шагом на пути к утверждению "нового статуса" поэзии для всех авторов-"восьмидесятников", так или иначе причастных к эстетическому оформлению категории "искренности"» [Сапожков, 1999: с. 410].

Часть из перечисленных С.В. Сапожковым констант «искренного» стиля [Сапожков, 1999: с. 76-77] проявляется и в стихотворении «В ответ». Построено оно на антитезе: мрак мира противопоставлен мечте о преображающем свете искусства, а возможность этого преображения контрастирует с реальностью: «Исхода мы не знаем...» [Надсон, 2001: с. 309]

¹ Виленкин – фамилия русского поэта-мистика, творившего под псевдонимом Николай Николаевич Минский

Первая часть – это «набор» эмоционально окрашенных лексем, передающих трагическое состояния жизни («гнет бессилья», «тяжкое ярмо», «холод мрачных дум»), так же как и вторая часть передает представления об идеале («медный благовест», «мощный божий гром», «спасительный исход»).

Лирический субъект вновь отказывает себе вправе считаться поэтом-трибуном и выражает сомнение в том, что поэтическое слово способно изменить мир.

Трагическая атмосфера 80-х годов XIX века предопределяет появление в стихотворениях С.Я. Надсона оппозиции земное / трансцендентное, которая организует структуру части текстов поэта. Одним из наиболее значимых произведений С.Я. Надсона, построенных на антитезе, стало стихотворение «Желание» («О, если там, за тайной гроба...») (1879 г.), раскрывающее душевные мучения и страдания творческой личности, не приемлющей пороки современного общества и человека, с его развращенной душой, жаждой наживы, неприятием «свободы, правды и любви».

Адресатом лирического высказывания становится Бог, обращение к которому, по мысли лирического субъекта, должно избавить его от земных терзаний:

Творец, услышь мои моленья

И призови меня к себе! [Надсон, 2001: с. 75]

Человек в лирике С.Я. Надсона существует во враждебном ему мире, поэтому и обречен на страдания. Ощущения, связанные с пониманием неизбежности смерти и предчувствием конца собственной жизни, не так трагичны, как бесконечный конфликт с общественным мнением, средой, безразличием, злом, пороками, завистью.

Этим внутренним конфликтом обусловлено в стихотворении противопоставлении инобытия земному миру, хотя и мысль о трансцендентном мире не приносит успокоения, потому что лирический субъект сомневается в существовании Рая, что подчеркивается фразой, открывающей текст: «О, если там, за тайной гроба, / Есть мир прекрасный и

святой...» Синтаксическая конструкция с союзом «если» и придаточным условия передает скептицизм лирического субъекта, его неуверенность в том, что мир «за гробом» вообще существует. Эти взгляды поэта на инобытие уводят в далекое прошлое. Так, христианский богослов и поэт, препод. Ефрем Сирин писал: «С ослаблением (всепрощением) взирают там потерпевшие гонения на своих гонителей, притесненные – на притеснителей, умерщвленные – на убийц, пророки – на побивших их камнями, апостолы – на распинавших их <...> Блажен, кто вожделевает рая, его вожделевает и рай; с радостью приемлет во врата свои, заключает в объятия свои, услаждает песнопениями на лоне своем, разверзает ему недра свои и покоит в них [Ефрем Сирин, 1912: с. 260-261].

Притягательными для лирического субъекта, если есть Рай, являются не прекрасные кущи и пенье ангелов, а покой и отсутствие вражды.

Для противопоставления мира иного и реального использована антитеза. Причем антитетичность раскрывается на внесубъектном уровне, представленном пространственными наречиями «там» и «здесь». В трансцендентном мире нет злобы, сомнений и тотального состояния борьбы, зато «вечно царствует покой». В мире земном («здесь»), напротив все подчинено наживе, души развращены, люди озлоблены.

И в первой, и во второй строфах стихотворения используются амебейные структуры, усиливающие противопоставление: «там» «*Где* спит завистливая злоба, / *Где* вечно царствует покой, / *Где* ум не возмутят сомненья, / *Где* не изноет грудь в борьбе...» [Надсон, 2001: с. 75] Но все светлое, несущее желаемый покой, недостижимо в земном мире. «Здесь» – «брат рыдающего брата / Готов убить своей рукой / *Здесь* спят высокие порывы <...> *Здесь* ненасытный бог наживы...» [Надсон, 2001: с. 75]. Система анафор структурирует начало текста и подчеркивает мысль о дисгармоничности мира.

Психологическое и эмоциональное современного человека становится основным объектом поэтических откровений. Антитетичны не только

реальный земной мир и небытие, но и душа. Личность эмоциональная, стремящаяся сохранить нравственное отношение к жизни, обречена на внутреннюю противоречивость:

Душа полна иных стремлений, –
Она любви и мира ждет...
Борьба и тайный яд сомнений
Ее терзает и гнетет [Надсон, 2001: с. 76].

Само состояние общества провоцирует и разочарование, и потерю веры, и духовную усталость.

Причина же деградации мира очевидна: человек отказался от Бога, поэтому и трансформировались основы общественного существования, изменились нравственные ориентиры. Для выражения этой мысли в стихотворении использовано повторение местоимения «он», усиливающее обвинительный пафос: «**Он** осмел / Святую заповедь <...> **Он** стал служить кумирам века» [Надсон, 2001: с. 76]. При этом в тексте сохраняется противопоставление того, кто сохраняет верность утраченным идеалам, и мира порочного. Очевидно, с этим связана и избранная форма представления художественного материала, позволяющая, с одной стороны, показать безнравственность общества, а с другой – продемонстрировать принципиально иное отношение к бытию. Развитие мысли в стихотворении построено таким образом, что в нем имплицитно противопоставляются те, кого удовлетворяет существование во лжи и корысти, и тот, кто видит пороки, хотя и не может с ними бороться.

Характеристика мира и внутреннего состояния индивида представлена субъектно-адресной форме и имплицитно выражена на уровне системы художественных приемов. Позиция неприятия мира и абсолютизации небытия соотнесены с личностью, которая тонко ощущает катастрофичность сложившегося положения. По своим внутренним характеристикам, при всей своей противоречивости (душа «любви и мира ждет» и ее гнетет «борьба и тайный яд сомнений»), эта личность стремится отстаивать собственный

взгляд на мир, пытается донести осознание губительности зла, корысти, отказа от светлых идеалов и веры.

Обвинения миру адресованы личностью, осознающей, что единственным спасением души является смерть, поэтому и возникает в тексте обращение: «Творец, услышь мои моления / И призови меня к себе!», в котором используется традиционный молитвенный модус.

Отказ от земного существования – это традиционный для романтизма художественный ход, обусловленный мировоззренческими установками, связанными с разочарованностью и осознанием собственного бессилия. Однако, по сравнению с концепцией мира и человека, сформировавшейся в литературе начала XIX века, трагизм восприятия бытия усиливается и становится тотальным. Позже, в лирике старших символистов, подобное разочарование будет преодолено, а трансцендентный мир предстанет как спасение:

Создал Ты Рай – чтоб изгнать нас из Рая.

Боже, опять нас к себе возврати,

Мы истомились, во мраке блуждая,

Если мы грешны, прости нас, прости! [Бальмонт, 1905: с. 7]

Стихотворение «Во мгле» (1878 г.), относящееся к ранней гражданской лирике, было проанализировано Г.А. Бялым, выявившим в тексте крайнюю степень скептицизма и установившим, что главное в нем – «образ человека, сломленного жизнью, уставшего, отказавшегося от "дерзких мечтаний", от былых надежд» [Бялый, 1981: с. 180]. Более детально стихотворение было рассмотрено в диссертационном исследовании Т.Ю. Мишиной, которой были обнаружены «мотивы бесполезности существования целого поколения, отказавшегося от идеалов отцов и собственных юношеских иллюзий» [Мишина, 2013: с. 176]. На основе текстуального построчного анализа установлено тождество мотивов и образов, раскрыты «прямые смысловые переключки» между стихотворением М.Ю. Лермонтова «Дума и «Во мгле» С.Я. Надсона. Т.Ю. Мишина указывает на тотальную разочарованность в

современности и современниках, выраженную в стихотворении С.Я. Надсона, восходящую к идеям романтиков.

Сопоставляя стихотворение С.Я. Надсона и его предшественника, Т.Ю. Мишина проигнорировала сложную систему субъектных отношений в произведении М.Ю. Лермонтова, уже в самом начале которого «я» и «мы» разграничено. Для нашего исследования особый интерес представляет обобщенный образ поколения, представленный местоимением «мы», которым определяется структура текста. М.Ю. Лотман указывал: «Расположение субъекта и объекта по грамматической схеме: подлежащее – дополнение со связью между ними – предикатом, выраженным переходным глаголом "гляжу" <...> – резко разделяет их как две отдельные и противопоставленные сферы» [Лотман, 2001: с. 83], а эмоционально окрашенное «печально» еще больше углубляет различие между субъектом и объектом, выраженным местоимением «оно». Но противопоставление субъекта и объекта не являются полностью антагонистичными, так как «субъект оказывается включенным в объект как его часть. Все то, что присуще поколению, присуще и автору, и это делает его разоблачение особенно горьким» [Лотман, 2001: с. 85].

Весь текст стихотворения построен на «движении» «я», противопоставленного в первой части «поколению», во второй – слитому с ним; в третьей «я» «выступает от лица потомка – "судьи и гражданина"» [Лотман, 2001: с. 85]. При этом «частица автора» сохраняется и в «голосе потомка» [Лотман, 2001: с. 85].

Стихотворение «Во мгле» и восходит к лермонтовскому прецедентному тексту, и в то же время оно отличается большей однородностью лексико-грамматических отношений и полным отсутствием «движения» местоименных форм. И в первой, и во второй его частях используется форма местоимения первого лица множественного числа «мы» и соответствующие ему глагольные формы: «мы в жизнь вступали», «мы детски веровали», «мы думали», «мы выходили», «забыли мы», «мы

входим», «мы увенчали» и т.д. [Надсон, 2001: с. 58-59] Разграничения «мы» и «я» в тексте стихотворения нет, и в первой, и во второй частях представлен целостный образ разочарованного поколения.

Мотивные системы первой и второй частей со-противопоставлены: «мы в жизнь вступали / Могучей, твердою стопой» и «жизнью зажили иной <...> Мы входим в мир, все отрицая»; «Мечты нас гордо призывали», «И наши прошлые мечтанья / Нам стали странны и смешны»; «Мы выходили на дорогу / С желаньем пользу принести» и «мы входим... / Без жажды пользу приносить». Прошрое и настоящее в структурном отношении соотнесены по принципу контраста. Поколение стремилось к действию, к добру на благо мира, а пришло к полному разочарованию во всех своих устремлениях.

В третьей части стихотворения возникают субъектно-адресатные отношения; причем собеседник, к которому обращена речь, не назван, а личные местоимения не используются. Обращение к этому единомышленнику, наделенному бóльшими духовными силами, чем сам лирический субъект, связано с мечтой о сильной личности, не сломленной беспросветным существованием. В отличие от обобщенного и конкретизированного субъекта «мы» борец с «мглой» представлен только лишь в форме указательного местоимения «тот», т.е. определенного и четкого представления о герое нет, как нет и принципиального разграничения между «нас» и «тот». Однако на уровне глагольных форм раскрываются представления носителя речи об адресате. Он современник разочарованного поколения: с одной стороны, адресат отграничен от обобщенного «мы», но с другой – он полностью не обособлен от лирического субъекта, именно поэтому отсутствует временная дистанция между поколением и тем, кто способен бороться. Но он «не просто необходимый "участник" произведения, он друг и брат, сверстник, принципиальный союзник, связанный с лирическим героем общностью мировоззрения» [Книгин, 1990: с. 60].

Сближение субъекта и имплицитно выраженного адресата обусловлено

использованием глаголов повелительного наклонения. Призыв, обращенный не к будущему, а к настоящему, конструируется не личным, а объективно-модальным значением глагола со значением долженствования:

Проснись же тот, в чьем сердце живы

Желанья лучших, светлых дней,

Кто благородные порывы

Не заглушил в душе своей!..

Иди вперед к заре познания,

Борясь с глубокой мглой ночной,

Чтоб света яркое сиянье

Блеснуло б снова над землей!.. [Надсон, 2001: с. 59]

Элементами, связывающими части стихотворения, являются и повторяющиеся мотивы. Это мотив движения: «мы в жизнь вступали», «мы выходили на дорогу» – в первой; «мы входим в мир» и «проходим жизнь мы, попирая» – во второй; «Иди вперед к заре познания» – в третьей части, введенный для демонстрации личных внутренних изменений и перемен в общественной жизни, которые ощущает лирический субъект. В контексте всего стихотворения движение понимается, как духовный путь и как совокупность действий индивидов, предпринимаемых для реализации конкретной цели – достижение свободы.

Еще более значимым на семантическом уровне оказывается универсальный мотив света, также возникающий во всех трех частях. «Слово "свет", - как утверждают богословы, – часто употребляется иносказательно. В Священном Писании Господь Иисус Христос нередко называется "Светом". "Бог, по слову Писания, живет в свете неприступном. Бог есть свет, пишет Святой Иоанн Богослов, и нет в нем никакой тьмы" (Иоанн: 1, 5). Свет служит в Священном Писании эмблемой знания, чистоты, святости и радости. Так да светит свет ваш пред людьми, говорит Спаситель, чтобы они видели ваши добрые дела, и прославили Отца вашего небесного (Мф. V, 16)»[Никифор, Арх., 1990: с. 855-856].

Следует отметить, что лексема «свет» и ее производные достаточно часто представлены в лирике поэта как нерасторжимые части семантического комплекса «борьбы и свободы». Например, в стихотворении «Вперед» (1878 г.), построенном на субъектно-адресатных отношениях, находят отражение те же идеи борьбы и труда, реализованные в образах зари, света, науки и мотива движения.

Свет в стихотворении «Во мгле» трактуется как понятие, синонимичное по своему смыслу слову «свобода» и соотнесенными с ним словами «честность», «правда», «труд», «знания». Однородность понятий раскрывается на стилистическом уровне, в анафоре:

Когда мы всюду свет прольем,
Когда цепей тяжелых бремя
 Мы с мысли скованной сорвем,
Когда, как дивное сиянье,
 Блеснут повсюду над землей
 Свобода, честность, правда, знанье
 И труд, высокий и святой [Надсон, 2001: с. 58].

Если прошлое актуализировано стремлением к свету и мотивом борьбы, то в настоящем «свет» отрицается («Готов все светлое клеймить» и «Проходим жизнь мы, попирая/ Святыню дерзкою ногой!...») [Надсон, 2001: с. 59]. Целью же призыва, обращенного лирическим субъектом к современнику, становится идея возрождения стремлений к свету / свободе.

Последняя часть, построенная на варьировании мотива («светлые дни», «заря познания», «света яркое сиянье»), структурно объединяет временные пласты всего стихотворения. В этой же части возникает противопоставление света и тьмы («Борясь с глубокой мглой ночной»). Главной характеристикой настоящего, вынесенной в название стихотворения, является тьма духовная.

Основным элементом произведения, связывающим разнородные и часто антитетичные мотивы, является лирический субъект. «Мы» становится способом выражения эмоций и настроений всего поколения.

Следует отметить, что для воплощения своей идеи С.Я. Надсон использует один из самых распространенных размеров русской лирики 4-ст. ямб. Можно предположить, что на уровне метрики он тем самым подчеркивает обыденность ситуации, сложившейся в русском общественном сознании конца 70-х годов XIX века.

Таким образом, адресатом стихотворений, построенных на приеме прямой прономинализации выступают возлюбленная (живая и умершая), Творец, единомышленник (поэт, друг, брат), тот, перед кем лирический субъект «может исповедаться» [Книгин, 1985: с. 42]. При всей разноплановости адресатов, каждый из которых является самостоятельным образом, обладающим, как правило, законченностью и целостностью, тем не менее семантическим центром произведений остается лирический субъект, его отношения с миром и людьми, его разочарования и поиски идеала, тотальное отрицание и страстное желание обрести позитивные начала в окружающей действительности.

Достаточно распространенным приемом представления авторского сознания в лирике является соединение в рамках одного произведения субъектной формы «я» и формы «ты», при которой адресат по своим основным признакам отождествляется с лирическим субъектом. Своеобразие данного приема обусловлено тем, что субъект является и носителем речи, и адресатом, на которого направлено лирическое высказывание. Подобная форма строения субъектно-адресатных отношений используется для расширения представлений о внутреннем мире носителя речи.

Ю.М. Лотман писал, что в системе сообщения «я–я» «носитель информации остается тем же», но в сообщение «вводится добавочный – второй – код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения» [Лотман, 1992: с. 77], т.е. «передавая самому себе, он внутренне перестраивает свою сущность» [Лотман, 1992: с. 78]. Этот прием интересен тем, что помимо изображения «реального переживания», он дает возможность увидеть итоги

«психологического самонаблюдения автора» [Лотман, 1992: с. 78].

Систему сообщений, построенных на неразличении субъекта и адресата, Ю.М. Лотман предлагает называть автокоммуникацией [Лотман, 1992: с. 86]. Этот термин использует и Ю.И. Левин, указывая, что в тексте это проявляется «когда ты = я (обращение к себе)» [Левин, 1998: с. 471], т.е. слияние «я» носителя речи и внутритекстового адресата проявляется не только структурном уровне и может выражаться на лексическом уровне в координатах «я–ты».

В лирике С.Я. Надсона прием автокоммуникации используется несколько реже, чем прямая прономинализация, и составляет около 7 % (35 текстов) от общего количества произведений, написанных поэтом. Как правило, это так называемая «ночная» лирика, содержащая размышления о смысле жизни, отношении человека к миру, своему творчеству. Адресатом художественного обращения выступают душа, сердце, мысль, слово самого лирического субъекта. Например, в стихотворении «Есть страданья ужасней, чем пытка сама...» (1880 г.) представлены типичные для лирического субъекта мысли о свободе, усталости от борьбы, бессмысленности душевных терзаний, а в завершающей части полное трагизма обращение, выраженное в форме обобщения:

Где б ты ни был, - они не оставят тебя

И иссушат бесплодной тоской, –

Если ты как-нибудь не обманешь себя

Или разом не кончишь с собой!...[Надсон, 2001: с. 131]

Тождественной данному тексту является структура стихотворения «Мелкие волненья, будничные встречи...» (1880 г.), в котором содержатся все те же размышления о бессмысленности борьбы и страданий, а адресатом является душа лирического субъекта: «Не кипи ж в груди, порыв негодованья / Не вдохнешь ты жизнь в бездушных мертвецов» [Надсон, 2001: с. 134]. Мысль («усталая, больная мысль твоя») – адресат стихотворения «Случалось ли тебе бессонными ночами...» (1880 г.) Несколько трансформирован под

влиянием народной традиции адресат в стихотворении «Ты уймись, кручинушка, смолкните, страдания...» (1878 г.), хотя направленность лирического высказывания остается неизменной для автокоммуникативной лирики – это душа лирического субъекта.

В стихотворении «На заре» (1878 г.) субъект речи выступает сторонним наблюдателем, передающим красоту ночной природы. Пейзаж, как средство раскрытия внутреннего состояния, активно использовался в творчестве поэта и не только в лирических стихотворениях, но и в других жанрах (лиро-эпической поэме и балладе).

Ночная природа в стихотворении является одновременно и объектом изображения и фоном, соотносимым с внутренним состоянием субъекта речи. Пейзаж, на первый взгляд, гармоничен, так как в нем передается состояние покоя: «лес <...> не дрогнет ветвями», «мирно нивы спят». На это же указывают уменьшительно-ласкательные суффиксы, используемые при характеристике отдельных объектов: «речка голубая», «тучки утопая», «звездочки-шалуньи». Однако пейзаж в стихотворении – образ сложноорганизованный. Невозможно утверждать, что он полностью антитетичен второй части, раскрывающей состояние лирического субъекта, хотя композиционное разграничение частей по принципу пейзаж/ мир души, действительно, объективно существует. На это указывалось и ранее. В.И. Козлов пишет: «Стихотворение четко делится на три композиционные части – сначала возникает исполненная гармонией пейзажная вечерняя зарисовка, затем ей противопоставляется мятущаяся душа лирического субъекта, ищущего ответы на свои вопросы, и разрешается это противопоставление в короткой третьей части надеждой на то, что "зарю ясной запыхает время". Гармония обнаруживается в уподоблении человеческого – даже общечеловеческого – времени картине природы – пылающей заре, в которой прочитывается грядущее» [Козлов, 2013: с. 237].

Последовательная смена частей, каждая из которых включает отдельный объект отображения (природу, состояние души и будущее),

напротив, подчеркивает лишь видимую гармонию природы. Традиционный образ вечерней зари нельзя признать абсолютно гармоничным. Уже первый природный образ приобретает в контексте стихотворения двойственные черты. Картина насыщается красным цветом, разрушающим ощущение покоя и умиротворения.

Заревом заката даль небес объята,

Речка голубая блещет, как в огне... [Надсон, 1962: с. 49]

Красный – один из самых неоднозначных цветов. Он может быть и «цветом жизни», и символизировать «активность и энергию, силу и решимость, любовь и радость, но может быть и цветом смерти и крови... Он соответствует самой сложной дороге жизни – дороге любви и гнева, взлетов и падений» [Торосян, Сайматова, 2014: с. 221]. Определенную дисгармонию вносит и резкая звукопись: выделение сонорного (звучного) [з]. Так изображение пейзажа, созерцаемого лирическим субъектом, становится способом представления его состояния. Он подготавливает восприятие второй композиционной и смысловой части, в которой и возникает адресат «ты», а внимание фокусируется на внутреннем мире субъекта, на его душе:

Только ты не знаешь неги и покоя.

Грудь моя больная, полная тоской.

Что тебя волнует... [Надсон, 1962: с. 49]

Автокоммуникация использована в тексте для того, чтобы подчеркнуть глубину страданий, показать трагическое отношение к миру, состояние кризиса, вызванного «надеждами разбитыми», «злобными сомнениями», «отравленной верой», «мятежными грезами», борьбой, «погубившей силы».

Разграничение «я» и «ты» применено в стихотворении для того, чтобы противопоставить душу и сознание, которое вступает в конфликт с чувствами. Сознанием диктуется убежденность в том, что, как бы ни была тяжела и трагична жизнь человека, он должен найти в себе силы противостоять разочарованиям, тоске, жизненным невзгодам и бороться. При этом борьба носит и социальный, и личностный характер.

Мир, по мысли лирического субъекта, изменится в том случае, если у каждого появится убежденность в верности выбранного пути, если будет преодолена разочарованность в борьбе, т.е. от душевных сил личности зависит общее счастье.

При подчеркнуто выделенной трехчастной структуре стихотворение построено по принципу смыслового кольца. Близость начального и конечного образов раскрывается на уровне звукописи. Фонетический рисунок становится более изощренным: вместо одиночного [з] используется целая гамма звуков, среди которых преобладающим оказывается звук [с], который вступает во взаимодействие с парным звонким [з]. По принципу соединения звонкости/глухости строится аллитерация звуков [б] и [п]:

Полно, **успокойся**, **сбрось** печали **б**ремя:

Не **п**ройдет бесплодно тяжкая **б**орьба,

И зарею **с**ветлой **з**апылает время,

Время **с**ветлой мысли, **п**равды и **п** труда

[Надсон, 1962: с. 49].

Образ зари, возникающий в конце текста, принципиально отличается от начального. В первом случае – заря – часть пейзажа (закатная заря), во втором – абстрактная категория, символизирующая возможное пробуждение сил и грядущую победу.

Очень близка к рассмотренному тексту и образная система, и структура стихотворения «Ночью» (1878 г.). Оно также открывается пейзажем и теми же деталями (ночь, покой, тишина, река, «заря в небесах»). Гармония в природе передается яркими характерологическими эпитетами «ночка, безмолвная, ясная», «песнь <...> звонкая, страстная», «воды зеркальные», «гладью светлою»), словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами («ночка», «ветерок в камышах»), прямыми оценками («Хороша эта ночка», «Как покойно кругом!»). Пейзажная зарисовка выстраивается на смещении «точки зрения» от общей панорамы («...ночка, безмолвная ясная, / С фосфорической, полной луной») к отдельным деталям (лес, Тигода, береза,

ветерок в камышах), а затем вновь возвращается к общей картине («А вдали за рекой полосой золотистой / Догорает заря в камышах»). Так на уровне пространственных характеристик выстраивается вертикаль: от неба к земле и снова к небу, определяющая философскую направленность текста. Небо в стихотворении и есть та высшая гармония, которая недостижима не только для человека, но и для мира земной природы. Поэтому пейзаж двойственен: при передаче состояния реки используется эпитет «мертвая», в описании леса – оценочный эпитет «головою сердитою».

Причем, если в стихотворении «На заре» соотносённость внутреннего состояния лирического субъекта и природы выражены слабо, то в стихотворении «Ночью» уже в пейзаже возникают мотивы одиночества и тоски:

И, поникнув над нею ветвями печальными,
Одинокو береза грустит...[Надсон, 2001 : с. 54]

Субъект, от лица которого делается признание, и адресат, как и в ранее рассмотренном произведении этой тематической группы, совмещены. Различие в текстах незначительное: вместо обращения к душе, использовано обращение к груди:

Успокойся и ты, моя грудь наболевшая,
Рой безжалостных дум отгони
И, забывши на сердце тоску накипающую,
От всего в эту ночь отдохни [Надсон, 2001: с. 54].

Самохарактеристика лирического субъекта конкретизирована: это больной, уставший от собственных мыслей и разуверившийся во всем человек.

Стихотворение двухмерно по своей структуре: включает пейзажную зарисовку и акт автокоммуникации. Отсутствие заключительной сентенции позволяет сделать вывод о том, что разрешение внутреннего конфликта в рамках данного лирического переживания невозможно.

Еще более явно трагическое мироощущение выражено в стихотворении

«Призыв», в котором также использован прием автокоммуникации. Набор образов, характеризующих природу, остается неизменным: ночь, «сонная земля», «заря <...> Горит отрадной полосой». Однако окружающий мир уже не представляется двойственным, напротив, его характеристика вполне конкретна и однопланова: «грозно ночь глухая / Царит над сонною землей».

Кроме того, пейзаж, который является неотъемлемым компонентом автокоммуникационной лирики поэта, дополняется характеристиками общества. Причем нерасторжимость единства «глухой» природы и современного мира подчеркивается на синтаксическом уровне. В стихотворении использовано многочленное сложное предложение с анафорическим повтором:

Покуда грозно ночь глухая

Царит над сонною землей

.....

Покуда мысль в оковах дремлет,

Покуда видят стыд в труде,

Покуда человек не внемлет

Призыву к свету и борьбе...[Надсон, 2001: с. 66]

Стихотворение «О, спасибо вам, детские годы мои...» (1880 г.), построенное на приеме автокоммуникации, во многом автобиографично. При этом содержание не носит абсолютно биографического характера, оно типизировано, так как является отражением судьбы большей части современников поэта, «страдающих братьев».

Внутреннее состояние лирического субъекта раскрывается в стихотворении «Чуть останусь один – и во мне подымает...» (1882 г.), в котором носитель речи является субъектом и адресатом.

Образная система стихотворения не отличается от общих принципов построения автокоммуникативной лирики, так как в первой строфе представлена традиционная для лирики С.Я. Надсона антитеза: жизнь / смерть. Противопоставление выражено не только на словесно-образном

уровне, но и в синтаксической конструкции, построенной на параллелизме и использовании разделительных союзов «то – то» со значением чередования и выбора: «То болезненно-страшно ей с жизнью расстаться, / То страшней еще кажется жить!...»[Надсон, 2001: с. 170]

Адресатом коммуникации в стихотворении является «жизнь» лирического субъекта – образ, наделенный чертами антропоморфности. Сам же лирический субъект пытается сохранить в своей душе твердость духа и любовь к ближнему, а итогом своеобразного внутреннего монолога становится утверждение о том, что усталая душа не способна бороться со злом.

В конце творческого пути автокоммуникативная лирика не претерпевает изменений ни в содержательном плане, ни в приемах выражения авторского сознания. Лирический субъект обращается к собственному сознанию («О мысль, проклятый дар!...» (1884 г.)) и выражает разочарованность в общественной деятельности.

Уже в первом стихе стихотворения поэтом используется двойное обращение «О мысль, проклятый дар!.. Мысль, в дерзком ослеплении...», а далее разворачиваются инвективы, которые лирический субъект последовательно адресует себе, подводя итоги собственной жизни.

Стихотворение не является оконченным, но его основная идея очевидна. В нем раскрываются установки поэта на то, что в последствие назовут «искренней поэзией». Интеллект и стремление осмыслить происходящее противопоставляются сердцу. Это подчеркивается введением в текст противительного союза «а»:

Что людям ты дала и что дала ты мне?
 Не указала ты из мглы исход желанный,
 Не помогла родимой стороне!
 А сердце чуткое, горевшее отрадно
 Любовью чистою и верою святой... [Надсон, 2001: с. 371]

Эмоциональность стихотворения вытекает из обстоятельств жизни

поэта, который «в больном изнеможении» подводит итоги жизни и приходит к ставшему уже традиционным выводу о бесполезности деятельности и бессмысленности творчества.

В целом же использование приема автокоммуникации связано с попыткой самоопределения поэта, его стремлением раскрыть собственный духовный мир посредством усложнения и расширения субъектного поля за счет введения дополнительных самохарактеристик, выраженных в условном адресате: собственной душе, жизни, творчестве.

Особый тип семантической структуры, при котором «я» носителя речи в тексте представлено в скрытом виде, «обнаруживаясь прежде всего в том, что второй семантический центр дан в форме местоимения второго лица – того, к кому обращаются. А это подразумевает наличие обращающегося – некоторого другого центра в конструкции текста, который занимает позицию "я"» [Лотман, 2001: с. 212]. «Я» приобретает некоторую неопределенность, хотя на структурном уровне в тексте не только сохраняется, но и инициирует «диалог».

Смещение структурного центра нивелировано, так как «ты» в лирических стихотворениях такого типа максимально сближено с «я», система субъектно-адресатных отношений выстраивается на основе тождества. Принцип подобного единства был отмечен Э. Гуссерлем, который утверждал, что между «я» и иным одушевленным объектом устанавливаются особые связи: «Интенциональность в собственном Я, которая вводит нас в сферу чужого Я, есть так называемое вчувствование» [Гуссерль. 2005: с. 315]. Возникает это вчувствование, потому что Другой «имеет тот же самый сущностный стиль, что и Я, <...> он сущностно аналогичен моему ego» [Гуссерль. 2005: с. 320], чем и обусловлено интерсубъективное единство. По отношению к художественному тексту – это отражение себя в Другом. «При этом Другой не становится более значимым, чем поэт» [Джаббарова, 2014: с. 126]. Следовательно, можно говорить о том, что в рассмотренном типе лирического стихотворения использован прием интерсубъектности.

Группа текстов, построенных на приеме интересубъектности, составляет 5,7% (35 произведений). К ней относятся стихотворения разных тематических групп, но в основном это – гражданская поэзия («Вперед!», «Идеал», «Терпи. Пусть взор горит слезой...», «Когда душа твоя истерзана страданием...», «Замолк последний звук...», «Если душно тебе, если нет у тебя...», «Осень, поздняя осень!... Над хмурой землею...» и др.

Принципиальное отличие таких текстов от лирических стихотворений, построенных на приеме автокоммуникации, заключается в том, что в них адресат не установлен. Им может быть друг, единомышленник, последователь, т.е. человек духовно и интеллектуально близкий носителю речи, им может быть и сам лирический субъект как часть некой общности.

Отсутствие прямого указания на носителя речи определяет структуру стихотворения «Кругом легли ночные тени» (1878 г.), относящегося к гражданской лирике поэта.

Открывается оно с пейзажной зарисовкой, в которой использованы типичные для ранней поэзии С.Я. Надсона образы: ночь, тени, звезды, голубое сияние. Однако зловещих красных красок в картине природы нет, поэтому пейзаж воспринимается спокойным и умиротворенным.

Подобное описание окружающего мира необходимо было для того, чтобы противопоставить гармонию природы внутреннему состоянию адресата речи. Он «усталый и больной», «забитый злой судьбой», «подавленный нуждою», «измятый трудною борьбою», подавленный «безжалостными сомнениями»: весь арсенал характеристик трагического состояния молодого человека конца 70-х годов XIX века использован полностью.

Перечисление признаков «больного» поколения в какой-то степени объясняет причины использования интересубъектности. И сам С.Я. Надсон, и его лирический субъект, и адресат («ты») испытывают похожие чувства, так как являются представителями одной среды. Форма интересубъектности позволяет представить обобщенный образ молодого поколения,

находящегося на грани отчаяния от невозможности изменить свою судьбу. Тем не менее, носитель речи отличен от адресата. Он верит в будущее и возрождение сил для дальнейшей борьбы.

Стихотворение «Когда душа твоя истерзана страданием...» (1879 г.) интерсубъектно, так как носитель речи в нем не проявлен. Кроме того, произведение необычно по своему содержанию по сравнению с ранней лирикой поэта. Если мотивы разочарования и усталости в нем сохраняются, что полностью соответствует общему настроению гражданской поэзии, то предлагаемый выход необычен. В стихотворении утверждается, что обретение гармонии возможно только при обретении веры. На смену идеи борьбы приходит мысль о необходимости смирения: «Склонись тогда пред тем с горячим упованием, / Кто – кротость и любовь, забвенье и покой» [Надсон, 2001: с. 97].

Следует отметить и то, что само понимание борьбы принимает в произведении иной характер. Если ранее она была направлена на пороки общества, это было бесконечное сражение с несправедливостями социального и общественного характера, то теперь она представлена как личностная борьба с судьбой.

Дисгармоничное состояние человека объясняется его сомнениями, но не в собственных силах и возможностях, а в существовании Бога. «Откинь в уме твоём, возникшие сомненья, / Молись ему, как раб с покорностью немой...» [Надсон, 2001: с. 98]

В стихотворении находят отражение христианские установки: «Да просит же верою, ничтоже сумняся: сумняйся бо уподобися волнению морскому, ветры возметаему и развеваему» (Иак. 1: 6); «Вся творите без роптания и размышления» (Флп. 2: 14).

Можно предположить, что интерсубъектная форма представления авторского сознания была избрана вполне осмысленно. Поэт не мог излагать представленную в тексте позицию, используя форму прямой прономинализации, так как она позволяла бы соотнести высказывание с

кругом мыслей и чувств самого автора. С.Я. Надсон не был до конца уверен в том, что Бог – это спасение от страданий. В «Дневнике» от 10 февраля 1878 года он писал: «А есть ли еще другой-то свет? Вот вопрос, который уже три года меня мучает и который я не могу решить до сих пор. Надо будет поговорить об этом с Софьей Степановной (*Дешевой* – В.Ч.), и если она не даст мне положительного ответа, если она не уверит меня в существовании Бога, тогда, право, незачем жить» [Надсон, 1912: с. 172].

При этом поэтическая техника не имеет принципиальных отличий от других стихотворений. В произведении использована традиционная для лирики С.Я. Надсона анафора:

И он подаст тебе и слезы примиренья,
И силу на борьбу с безжалостной судьбой...

[Надсон, 2001: с. 98]

В то же время интерсубъектная форма позволяет перевести личные чувства в общечеловеческий план, придать индивидуальным переживаниям общественный характер и, в очередной раз, высказаться от лица всего поколения.

Можно сделать вывод о том, что использование поэтом различных приемов в передаче субъектно-адресатных отношений обусловлено стремлением поэта расширить смысловое пространство лирики.

Поэт использовал прямую прономинализацию для того, чтобы передать сущность межличностных отношений, показать силу чувств, горечь утраты, разочарования в идее борьбы, адресат в таких текстах предстает как духовно близкий лирическому субъекту человек.

Иной смысл приобретает автокоммуникативная лирика, в которой прием обращения к самому себе позволяет С.Я. Надсону максимально сконцентрироваться на собственных переживаниях и в какой-то степени показать духовное одиночество творца. Интерсубъектность, напротив, расширяет адресатное пространство лирики, а пафос и смысловой ряд стихотворений подчеркивают ее гражданскую направленность и

характеризуют поколение, основной чертой которого является разочарованность.

1.3. СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНАЯ ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ С.Я. НАДСОНА

В русской лирике психологические и эмоциональные состояния персонажей, не имеющие прямого соответствия внутреннему миру лирического субъекта и выступающие в качестве предмета сообщения, «превращаются в объект постороннего наблюдения» [Кожевникова, 1995: с. 22]. В таком случае «отношения между субъектом и объектом передаются местоимениями я – она, я – они» [Кожевникова, 1995: с. 18]. При этом объект существует независимо от лирического субъекта, но на него направлена активность носителя речи. Кроме того, само понятие «объект» указывает на способ подачи художественного образа как структурного элемента произведения.

Исследователь Т.Т. Савченко предлагает стихотворения, в которых высказывание лирического «я» «обращено то на изображение самого себя (что и дает основание говорить о самоанализе), то на другого, выступающего в форме "он", "она", "они"», называть «лирикой со смешанной формой высказывания» [Савченко, 2000: с. 262].

Структура таких текстов определяется «переходами» от «я» к изображению «другого», т.е. на уровне субъектно-образной структуры происходит варьирование прямой и косвенной форм [Малыгина, 2005: с. 102].

Содержание стихотворений с подобной формой представления авторского сознания в субъектной лирике чрезвычайно разнообразны. Однако, как правило, подобная сюжетно-образная структура «подчеркивает разъединенность лирического субъекта и объекта, невозможность диалога» [Малыгина, 2005: с. 103].

В исследованиях Ю.М. Лотмана утверждается, что такая форма выражения обусловлена романтической концепцией мира, которая

предполагает изолированность лирического «я», одиночество, разорванность «земных связей». Стремление «прорваться» к другому «я», «к пониманию, любви, дружбе, связи с народом, апелляции к потомству (все эти различные на определенном уровне стремления – лишь варианты некоторой инвариантной модели контакта между "я" и внележащим миром других людей) и невозможностью подобно контакта, поскольку он означал бы утрату для "я" своей исключительности» [Лотман, 2001: с. 164].

Лирика С.Я. Надсона разнопланова по идейным установкам и оценкам, поэтому в его поэтическом творчестве есть стихотворения, в которых выражены и разъединенность, и полное неприятие, и, напротив, общность, полное слияние с миром.

В лирике С.Я. Надсона субъектно-объектный способ отражения авторского сознания находится на периферии творческих интересов поэта и составляет 7,5% (37 стихотворений) от общего количества текстов. Тематической закреплённости за данным способом представления «я» не обнаружено: «При жизни любила она украшать...» (1882 г.) посвящено смерти любимой девушки; «Пусть стонет мрачный лес...» (1879 г.) – романтическое осмысление природы и личности как ее части; «Порваны прежние струны на лире моей...» (1879 г.) – поэт обращается к теме творчества; стихотворения «Все это было, – но было как будто во сне...» (1882 г.) и «Чуть останусь один – и во мне подымает...» (1882 г.) являются философским осмыслением жизни и смерти; «Дураки, дураки, дураки без числа...» – стихотворение, в котором дается резкая и абсолютно реалистическая оценка чиновничества России.

Стихотворение «Минуло время вдохновений...» (1878 г.), построенное на противопоставлении прошлого и настоящего («времени вдохновений» и периода «вопросов и сомнений»), по смыслу тождественно стихотворению «Во мгле» («Была пора мы в жизнь вступали...»), в котором также использован прием смены темпоральных координат и выражена мысль о бессмысленности творчества в мире, лишенном духовности, чистоты чувств,

высоких стремлений.

Основные изменения касаются субъектной структуры текста: стихотворение «Во мгле» она субъектно-адресатная, а «Минуло время вдохновений...» по способу выражения относится к типу субъектно-объектной лирики. Мысли и чувства лирического субъекта направлены на эмоциональное осмысление жизни и собственного творчества. Причем объектом здесь выступает «время», и даже шире – сама жизнь, которая тяготит, мучает, разрушает.

«Я» носителя речи проходит через весь текст, отображая пороки общества. Лирический субъект противопоставляет свой внутренний мир атмосфере безысходности. Он не утверждает, что готов бороться с «мучительным кошмаром», но то, что он не может примириться с пороками, отделяет его от ценностей, пропагандируемых обществом.

Первая строка стихотворения является тезисом, который раскрывается и уточняется всем текстом. Причины разочарованности в творчестве объясняются неспособностью лирического субъекта противостоять жизни:

Вся жизнь с ее страстями и угаром,
С ее пустой, блестящей мишурой
Мне кажется мучительным кошмаром
И душною, роскошною тюрьмой [Надсон, 2001: с. 60].

Личностное отношение подчеркивается использованием местоименной формы «я»/ «мне», в которой и реализуется противопоставление лирического субъекта окружающему миру.

Похожие идеи репродуцируются и в стихотворении «Порваны прежние струны на лире моей...» (1879 г.), передающем типичные для лирики поэта настроения: это осознание гражданской роли творчества и утверждение идеи служения поэтического дара людям. Основным объектом лирических размышлений является поэзия, которая в соответствии с общей концепцией творчества С.Я. Надсона соотнесена с песней.

Как и в стихотворении «Минуло время вдохновений...», в

анализируемом тексте используется два временных плана: прошлое, время «любви и надежд», рождающее «вдохновенные звуки», и настоящее – период разочарований в «тихой лирике», во вдохновенных звуках.

Бесспорно, на общую концепцию, выраженную в стихотворении, влияние оказало послание «К Чаадаеву» А.С. Пушкина, в котором лирический субъект также отказывается от «тихой славы», ради борьбы. С.Я. Надсон, ориентируясь на идеи предшественника, тем не менее, ищет иные пути для творчества, отчасти противопоставляя романтическому пафосу борьбы, выраженному в стихотворении А.С. Пушкина, пафос страдания и утешения.

В стихотворении равнозначными являются субъект – творчески одаренная, но разочаровавшаяся в своем даре личность, и его творчество (объект), отраженное в образе песни.

Данный образ формируется за счет использования олицетворений: песня «звучит», «рыдает», «утешает». Кроме того, для характеристики творчества используются анафоры, подчеркивающие предназначение обновленной поэзии:

Пусть же она раздается, как отзвук живой,
 Всем, кто напрасно молил у людей сострадания,
Пусть утешает своей безобидной слезой
 Жгучую боль и отраву тоски и страдания.

[Надсон, 2001: с. 98]

Использованная в качестве анафорического повтора частица «Пусть», образует повелительное наклонение глаголов «раздается» и «утешает», т.е. носитель речи побуждает «объект» к действию и на уровне подтекста объясняется, что поэзия должна служить страждущим. Сам же лирический субъект приходит к окончательному пониманию бессмысленности воспевания «любви и надежд», на смену которым приходят новые настроения: «осмеянные слезы» и «подавленные муки».

Образ слезы/слез, по представлениям С.Я. Надсона, был неотъемлемой

составляющей творческого процесса, поэтому в стихотворении «Я чувствую и силы и стремление...» акт вдохновенья «стоил слез», в стихотворении «Слово»: «Гремел бы смелый голос мой, / Звуча огнем негодованья, / Звения правдивою слезой!..» [Надсон, 2001: с. 71], в стихотворении «Поэт» – «песнь» «душу жжет своей правдивою слезой» [Надсон, 2001: с. 71] и т.д. Так слезы становятся воплощением страдания и творчества.

Эти стихотворения близки гражданской позицией лирического субъекта: мир порока разрушает личность, а разочарование в жизни, в творчестве, в самом себе является той ведущей идеей, которая характерна для раннего периода творчества поэта.

Смысловым центром стихотворения «При жизни любила она украшать...» (1879 г.) становится внутренний мир девушки, раскрывающийся в противопоставлении природы и людей, пришедших проводить ее в последний путь. Единственная конкретно-чувственная деталь, характеризующая портрет девушки, – «тяжелые косы». Своеобразным переходом от внешнего к внутреннему становится упоминание об ее любви к цветам. Эта же деталь связывает жизнь и смерть: в гробу, как и при жизни, ее окружают цветы.

Большая часть текста представляет собой воссоздание картин окружающего мира. Причем единство природы и происходящего в церкви подчеркивается на стилистическом уровне: во второй строфе использованы анафоры, тоекратный лексический повтор раскрывает идентичность пейзажа и церковного антуража:

Торжественно яркое утро горит,

Торжественно солнце сияет,

Торжественно стройное пенье звучит

И тихой мольбой замирает...

И горб ее белый, и *яркий* покров

.....

Все *ярко* залито лучами... [Надсон, 2001: с. 88]

Не менее значимыми в тексте оказываются цветочные эпитеты, которые опосредованно связаны с золотым цветом, цветом солнца. Введенные поэтом в текст стихотворения цветообозначения обусловлены христианской традицией. «Белый цвет – символ надвратных энергий, знак чистоты, Божественной благодати, существующей вне времени, белый цвет озвучивает безмолвие, тишину присутствия Святого духа, символизируя Логос, пришедший в мир [Махлина, 2008: с. 80], золотой – «цвет Бога» [Махлина, 2008: с. 80].

Следует отметить, что для стихотворений поэта, посвященных умершей возлюбленной, белый цвет является устойчивой характеристикой. Так, белый снег ассоциируется с посмертным покрывалом «Как *белым* саваном, покрытая снегами...» (1881 г.); в стихотворении «Спи спокойно, моя дорогая...» (1979 г.) образ вновь маркирован белым цветом: «*Белый* гроб твой закидан землею, / *Белый* крест водружен над тобой...»; тождественный образ передает отношение к умершей в стихотворении «Стройный хор то смолкал, то гремел, как орган...» (1881 г.): «*Белый* гробик ее, ненаглядной моей, / Убаюканной вечными снами...». Таким образом, белый цвет в данных произведениях раскрывает отношение субъекта речи к возлюбленной и символизирует ее чистоту и невинность.

В стихотворении «При жизни любила она украшать...» на уровне художественных средств постепенно формируется переход от прямого выражения эмоций к глубокому осмыслению не столько происходящего в церкви, сколько сущности смерти. В заключительной части стихотворения (в предпоследней строфе) на уровне риторических вопросов раскрывается отношение и к умершей возлюбленной, и к смерти:

К чему эти слезы? О ней ли жалеть

С безумно упорной тоскою?

О, если б и все мы могли умереть

С такою же чистой душою! [Надсон, 2001: с. 88]

Философской сентенцией становится в стихотворении утверждение,

передающее абсолютно традиционное христианское отношение: «...ждет нас за гробом не сон вековой / А мир благодатно прекрасный!» [Надсон, 2001: с. 88]. Завершение земного существования не страшно и не трагично для тех, кто сохранил чистоту души.

Если образ умершей девушки достаточно целостный (она часть мира природного и храмового), то «Мы» в стихотворении обозначает различные субъекты. В первом случае – это все те, кто пришел проводить в последний путь девушку («И купол церковный над нами»), во втором – субъект обобщенный. Под ним понимаются все люди, движущиеся к концу своего земного бытия. Именно они должны понять, что смерть не противопоставлена жизни: уходя из мира земного, человек сливается с вечным, выражением которого является природа.

Усложнение касается не только субъекта, в котором проявляется движение от частного к общему, но и объекта. Если в начале стихотворения – это умершая возлюбленная, то в конце – обобщенный образ чистоты и праведности.

В целом же, стихотворение становится выражением чувств к умершей девушке, которая является воплощением безгрешности, и мыслей о смерти как освобождении от земных страданий, а субъектная-объектная форма призвана подчеркнуть единство личного и общего, конкретного и умопостигаемого.

Вообще представление умершей возлюбленной как идеала – типичный для поэзии С.Я. Надсона художественный ход. Однако в стихотворении «Если любить – бесконечно томиться...» (1882 г.) объектом является не героиня, а чувство, которое подвергается анализу: «Я не любил – я молился пред ней / Так горячо, как возможно молиться» [Надсон, 2001: с. 172].

Стихотворение необычно тем, что прямо отражает те внутренние процессы, которые протекали в сознании самого поэта. Ко времени создания текста разочарованность и скептицизм достигли наивысшей точки, что и отразилось в произведении, где переоценке подвергается даже чувство к

умершей подруге: «*Может быть*, тень я любил: надо мной, / *Может быть*, снова б судьба насмеялась...»[Надсон, 2001: с. 172]. Так на уровне анафоры, которая использована в тексте, передается то душевное смятение, которое характерно для лирики С.Я. Надсона начала 80-х годов.

Переоценке подвергается не образ возлюбленной, сохраненный в сознании лирического субъекта, а его отношение к ней. Любовь представляется в тексте стихотворения как игра воображения. Отношения, как считает лирический субъект, преображались им, идеализировались, потому что в чувствах он стремился найти те силы, которые помогли бы противостоять миру зла.

Но я устал... Мне наскучило жить
Пошлою жизнью; меня увлекала
Гордая мысль к красоте идеала,
Чтоб, полюбив, без конца бы любить...

[Надсон, 2001: с. 172].

Стихотворение «Если любить – бесконечно томиться...» является отражением тотальной разочарованности, реализованной в лирике других форм. Например: «Любовь – обман, и жизнь – мгновенное» (1882 г.) или «Ах, довольно и лжи и мечтаний...», передающих скептическое отношение к миру.

Не случайно и то, что для анализа чувств избрана субъектно-объектная форма, в которой нет прямого обращения – «ты». В стихотворении не развенчивается образ умершей девушки, сомнению подвергается любовь, делается попытка осмыслить причины того, почему лирический субъект наделил ее качествами идеала?

Следует отметить, что в стихотворениях, написанных в это же время, структура которых определяется прямой прономинализацией «я» – «ты», отношение к возлюбленной и ее образ остаются идеализированными. В стихотворении «Для отдыха от бурь и тяжких испытаний...» (1882 г.) есть строки, указывающие на возвышенность все еще живых чувств:

Но, и бесплотная, ты все еще со мною,
 И все еще, сквозь даль безжалостных годов,
 Из тайника души ты светишь мне звездою
 И говоришь из строк заветных дневников.
 Пусть я твой взор забыл, – но ласки, в нем сиявшей,
 И чистых слез его не мог я позабыть;
 Пусть смолкнул голос твой, любовью мне звучавший,
 Но смысл речей твоих не перестанет жить!..

[Надсон, 2001: с. 180]

Показательны в этом плане и строки из «Дневника» С.Я. Надсона от 30 сентября 1882 года: «Сейчас я разобрал мои старые дневники, – и снова дрогнуло мое сердце, снова встал предо мною образ Наташи и повеяло прошлым. Господи, что ж это? Все святое уходит, – остается одна проза, одна скука жизни. Сливаешься с толпой, идеал бледнеет, перестает быть необходимым как воздух, становится чем-то отдельным от жизни, каким-то миражем... А в прошлом – какие святые мгновенья, какая святая любовь! Наташа, Наташа, если б я мог кровью сердца написать тебе этот возглас, я бы написал: приди и спасай! Все струны души зовут к тебе, о моя дорогая!..» [Надсон, 1912: с. 214].

Следовательно, субъектно-объектные отношения сознательно использованы поэтом в стихотворении «Если любить – бесконечно томиться...», он не хотел снижать образ любви и возлюбленной, который был одним из основных в его ранней поэзии. Формы «она» – любовь и «она» – умершая девушка позволяли дистанцировать размышления о чувствах и реальность прошлого.

Осень 1882 года можно считать переломной для любовной лирики С.Я. Надсона. Образ умершей возлюбленной исчезает из его творчества. Он появится еще только один раз в стихотворении 1885 года – «Все та же мысль, все те же порыванья...», в котором также будет использована субъектно-объектная форма. А объектом в них будет уже не образ возлюбленной, а

воспоминания о ней и достаточно рациональное отношение к собственному внутреннему состоянию и смерти:

От этих глаз, под жизненной грозой
Теплом любви светивших мне тогда,
В сырой земле, под каменной плитой,
Я знаю, нет давно уже следа...

[Надсон, 2001: с. 180]

В целом же субъектно-объектные отношения в лирике поэта, как правило, выведены из сферы интимно-личностных отношений. Большая часть текстов этого разряда затрагивает отношения лирического субъекта и мира. При этом хотя в лирике С.Я. Надсона и сильны романтические тенденции, абсолютной разорванности с миром в стихотворениях, построенных на субъектно-объектных отношениях, нет. Наиболее распространенным приемом создания образов здесь является параллелизм, при котором состояние лирического субъекта оказывается абсолютно тождественным состоянию природы.

В стихотворении «Пусть стонет мрачный лес при шуме непогоды...» ночная природа изображается в полном соответствии с традициями романтизма:

Пусть в берег бьет река мятежною волной,
С ночными звуками бушующей природы...

[Надсон, 2001: с. 98]

Буря в русской поэзии начала XIX века была отображением общих настроений, часто она становилась выражением политических процессов. Например, в «Арионе» А.С. Пушкина: «Вдруг лоно волн / Измял с налету вихорь шумный...» [Пушкин, 1977, 3: с. 15].

Однако в стихотворении С.Я. Надсона в образе бури и отношении к ней использована лермонтовская традиция: в поэме «Мцыри» герой чувствует особую внутреннюю связь с мятежной природой: «...О, я как брат / Обняться с бурей был бы рад!» [Лермонтов, 2014, 2: с. 430]. Как отмечено в критике:

«Для него это мгновение слияния со стихиями разбушевавшейся природы. Именно тогда он ощутил столь сильно свое родство с ней, что не смог не откликнуться» [Ходанен, 1990: с. 44].

Субъект стихотворения Я.С. Надсона также ощущает свое единство с бурной природой:

Пусть стонет мрачный лес при шуме непогоды,
Пусть в берег бьет река мятежною волной,
С ночными звуками бушующей природы
Сливаюсь я моей истерзанной душой [Надсон, 2001: с. 98].

Важно и то, что бурный пейзаж персонифицирован, а единение с природой позволяет лирическому субъекту по-новому увидеть мир, понять и раскрыть свои чувства, по-новому ощутить себя.

Это приятие собственных переживаний подчеркивается и анафорическим повтором: «**Пусть** стонет мрачный лес при шуме непогоды, / **Пусть** в берег бьет». В стихотворении поэт использует и традиционную для романтиков систему параллелизмов, подчеркивающих совпадение внутреннего состояния мятежной натуры и бурной природы:

Я не один теперь – суровые страдания
Со мною делит ночь, могучий друг и брат.
В рыданиях ее – звучат мои рыдания,
В борьбе ее – мои проклятия кипят [Надсон, 2001: с. 98].

Частично романтические тенденции реализованы и в стихотворении «Да, хороши они, кавказские вершины...» (1880 г.), в котором объектом авторской интенции становятся Кавказ и пейзаж «Родного Севера».

Стихотворение построено на сложной системе противопоставлений: верхний план гор контрастен нижнему, южный горный пейзаж – северному.

Структура первой части восходит к пушкинскому стихотворению «Кавказ», в котором виртуозно использована смена пространственных координат: движение от высшей точки гор к долинам, от величественного к обыденному, обыкновенному.

Однако, если в стихотворении А.С. Пушкина вершины Кавказа были своеобразным способом представить силу духа человека, его стремление чувствовать себя могущественным и свободным, то для лирического субъекта С.Я. Надсона горы – это прежде всего красота и гармония.

В пейзаже, открывающем стихотворение, природа совершенна. Для того, чтобы представить идеальный пейзаж, поэт использует излюбленные приемы, которые заключаются в определенности временных характеристик. Закат – наиболее активно используемый поэтом образ, заходящее солнце часто становится в лирике С.Я. Надсона своеобразной точкой перехода от одного состояния природы к другому, более таинственному и поэтому эмоционально выразительному. Закат обостряет чувства, заставляет задуматься над глобальными проблемами мира и обстоятельствами жизни самого лирического субъекта и его современников.

Еще одна система противопоставлений касается красоты природы и жизни людей. Пейзаж гармоничен, его основные черты – спокойствие и умиротворенность. Жизнь людей, представленная в завершающей части первой строфы, когда «точка зрения» смещается сверху вниз, показана иначе, она дисгармонична и пуста:

Там – дерзкий гул толпы, объятый суетою,
Водоворот борьбы, сомнений и страстей...

[Надсон, 2001: 107]

Вторая часть стихотворения противопоставлена первой. Антитетичность выражена на синтаксическом уровне, в использовании противительного союза «но», в котором изначально заложено значение противопоставления.

Если сначала горы Кавказа представлялись «алтарем», чем создавался возвышенный и прекрасный образ, то во второй происходит снижение образа – «езде стена хребтов». А далее величественному Кавказу противопоставляется простая русская природа, к которой стремится душа лирического субъекта. Причем, русский пейзаж изначально

противопоставлен горному и по своей колористике, и по эмоциональному восприятию: горы Кавказа окрашены в золотой цвет и вызывают восторг своим величием, а русская природа – «страдальческая и кроткая». Даль лугов не синяя, а «синеющая» (использован приглушенный цветовой эпитет), ветви «бледные».

Однако соединение с этим чисто русским пейзажем исключено. Невозможность созерцания родной природы подчеркивается в большей степени на внесубъектном уровне, сначала за счет введения оппозиции наречий «куда и «туда», а затем местоименных наречий «где», являющихся анафорой:

Туда, где так грустна родная мне картина,
Где ветви бледных ив склонились над прудом,
Где к гибкому плетню приникнула рябина,
Где утро обдаёт осенним холодком... [Надсон, 2001: с. 107]

С.Я. Надсон, с одной стороны, прибегает к романтической традиции и демонстрирует, если не разрыв, то отчуждение от окружающего мира, а с другой – подчеркивает неразрывность внутренних связей лирического субъекта и родины.

В целом же, пейзаж и горный, и русский является в стихотворении объектом изображения, позволяющим раскрыть внутренний мир лирического субъекта. Сложная система антитез призвана подчеркнуть противоречивость мировосприятия лирического субъекта.

Подобные композиционные принципы, стилистические приемы и выразительные средства использованы в стихотворении «Снова лунная ночь, только лунная ночь...» (1885 г.), в котором большая часть текста отведена экзотическому южному пейзажу, а в заключении выражена мысль о душе, мятущейся и стремящейся на родину: «И, как узник в тюрьме жаждет света и жаждет свободы / Так я жажду отчизны, отчизны моей дорогой!» [Надсон, 2001: с. 256]

В стихотворении «Душа наша – в сумраке светоч приветный...» (1880

г.) основным объектом является душа. При создании этого образа поэтом использован прием параллелизма: душа уподоблена огню. Именно этот образ представлен в тексте местоимением «он». Причем лексема «огонек» употребляется в тексте только во второй строке, дальнейшее развитие высказывания строится на использовании местоимения «он»: «горит он», «он борется», «он мог бы согреть», «он так ярко сияет», «он людей призывает».

Небольшое по объему стихотворение делится на две части, хотя на уровне строфики это деление не обозначено. В первой раскрывается отношение к душе живой, которая стремится к действию и борьбе. Для создания этого образа использован прием параллелизма («душа» – «светоч» и «огонек»):

Душа наша – в сумраке светоч приветный.
Шел путник, зажег огонек золотой, –
И ярко горит он во мгле беспросветной,
И смело он борется с вьюгой ночной [Надсон, 2001: с. 136].

Характеристики души в целом соответствуют типичной для лирики поэта системе ценностей, связанных с актом духовного горения. «Светоч» – один из образов, который часто использовался поэтом (в стихотворении «Вперед!» – «Свой честный светоч подымай...», в поэме «Христианка» – «Пусть светоч чистого ученья...», в стихотворении «Одни не поймут, не услышат другие...» – «О сердце певца, в наши тяжкие годы / Ты светоч в пустыне глухой»). В словарях значение слова «светоч» дано как «Большая свеча, факел» [Ушаков, 4, 1940: стб. 86], поэтому не случайно, что оно привлекало С.Я. Надсона своей семантикой.

Однако структура этого образа остается нереализованной, а раскрывается это на уровне темпоральных характеристик. Если в первой, условно выделенной части, используется настоящее время (глаголы: «горит», «борется»), то во второй смысл определяет частица «бы», подчеркивающая не столько предположительность, сколько невозможность действия:

Он мог бы согреть, – он так ярко сияет,

Мог путь озарить бы во мраке ночном
 Но тщетно к себе он людей призывает...

[Надсон, 2001: с. 136]

Так стихотворение, объектом осмысления которого являются позитивные начала бытия, представленные условным образом огня, на уровне тематики оказывается выражением отношения к окружающей действительности и разочарованности из-за неспособности мира к изменениям.

Стихотворение «Что дам я им, что в силах я им дать?» (1882 г.) двуобъектно: это люди, те, для кого творил лирический субъект, и мысль. То, что объектом здесь выступает мысль, необычно для творческой манеры С.Я. Надсона. Использование концепта «мысль» более типично для субъектной лирики, маркированной местоимением «я» с прямой прономинализацией или субъектно-адресатными отношениями («Завеса сброшена: ни новых увлечений...», «Мы были молоды – и я, и мысль моя...», «Все та же мысль, все те же порыванья...», «Призыв»).

В стихотворении «Что дам я им, что в силах я им дать?» происходит четкое разграничение лирического субъекта и объекта. Подчеркнутое разъединение использовано для того, чтобы возникла полная иллюзия объективности. Лирический субъект дает трезвую оценку своей деятельности и своей жизни в целом.

Эмоциональным, и по-настоящему трагическим, является начало стихотворения, открывающееся риторическими вопросами, адресованными лирическим героем себе: «Что дам я им, что в силах я им дать? / Мысль?..» Разорванность строки и отделение вопроса от основной части текста сильной интонационной паузой – многоточием – призвана подчеркнуть душевное смятение лирического субъекта, который пытается ответить на самый главный вопрос, касающийся смысла жизни.

Тотальная разочарованность, столь характерная для лирики Надсона, проявляется в тексте со всей очевидностью: «мысль» не помогла в борьбе со

злом и не избавила страдающих от мучений: круг проблем, которые ставит перед собой лирический субъект остался неизменным.

Следует отметить, что и стилистические приемы, которые используются в тексте, неоднократно применялись поэтом для актуализации идеи: параллелизм (мысль уподоблена деятельности лирического субъекта) и две группы антитез. Первая – раскрывает разочарования лирического субъекта в силе мысли, а, следовательно, и в жизни, и в творчестве:

Не ей в тяжелой мгле дорогу указать,
Не ей надеждою блеснуть родному краю...

[Надсон, 2001: с. 174]

Вторая – характеризует внутреннее состояние лирического субъекта:

Она изнемогла под тягостным крестом,
Она истерзана от скорби и сомненья...

[Надсон, 2001: с. 174].

В принципе и общая идея стихотворения не отличается от более ранних произведений, в которых также поднимается проблема деятельности. Как и в других текстах, в бесплезности существования обвиняется не только общество и его порочность, но и сам лирический субъект, который разочаровывается в самой идее борьбы: он оказался слишком слабым для того, чтобы изменить мир.

Следует отметить, что обвинение как форма самооценки используется и в более поздних произведениях. Например, в стихотворении «Если есть у свободы враг опасней цепей...» (1884 г.) местоимением «он» определяется внутренний мир лирического субъекта, а основной причиной неудовлетворенности собой называется гордыня. Хотя сам текст более оптимистичен, чем произведения, маркированные субъектно-объектными отношениями, так как в нем возникает противопоставление человека разочарованного и гармоничного мира: «Но жизнь еще вокруг так чудно хороша, / И в ней так много благ и кроме гордой воли...» [Надсон, 2001: с. 250].

Таким образом, можно утверждать, что субъектно-объектные отношения в лирике поэта используются для выражения чувств лирического субъекта, стремящегося осмыслить собственную жизнь, причины разочарований и недовольства.

Субъектно-объектная форма создавала эффект объективности, так как лирический субъект оказывался несколько абстрагированным от лирического высказывания. Первичным является не чувство, а условная реальность, которая представлена, тем не менее, через систему восприятий носителя речи.

Кроме того, принципиально важным, на наш взгляд, является то, что объект как элемент передачи авторского сознания используется не столько в произведениях определенной тематики, сколько в произведениях, направленных на анализ взаимоотношений человека с миром.

В целом же, форма личного местоимения единственного и множественного числа, а также парадигма соотносимых с ними глаголов, используется в стихотворениях С.Я. Надсона широкого тематического диапазона для выражения отношения лирического субъекта к окружающей его действительности, поколению, творчеству, любви.

Компонентом, объединяющим группы текстов, маркированных компонентом «мы», в основе которых осмысление состояния общества, и «я», в произведениях, рассматривающих тему назначения творчества, является подчеркнутая ориентированность на традиции русской поэзии начала XIX века. Следует отметить, что активно используемый прием прямой прономинализации с местоимением «мы» теряет свою актуальность после 1881 года, а число стихотворений с субъектом речи, выраженным компонентом «я», возрастает, что, связано с осознанием бессмысленности борьбы и тотальным разочарованием в идеях народничества. Обобщенный образ уступает место личностным чувствам лирического субъекта.

В стихотворениях с субъектно-адресной формой обнаруживается четкое разграничение в представлении идейного уровня. Содержание

произведений с прямой прономинализацией раскрывает отношения лирического субъекта к любви, к творчеству и общественной борьбе. Частотность использования приема прямой прономинализации в субъектно-адресатной лирике, а также отсутствие тематической закреплённости позволяют сделать вывод об универсальности данного способа выражения авторского сознания.

Стихотворения, построенные на приеме автокоммуникации, являются выражением глубоко личностных переживаний. По сути, это двусубъектные тексты, в которых адресат сливается с носителем речи, а «ты» является составной частью душевного мира или судьбы лирического субъекта.

Интерсубъектность, напротив, является средством типизации переживаний, характерных не только для носителя речи, но и для всего поколения его современников, разочаровавшихся в борьбе, жизни, собственных силах.

В отличие от субъектной лирики, маркированной местоимениями «я»/«мы», «я»-«ты», стихотворения с субъектно-объектной формой обладают устойчивыми признаками, которые обусловлены стремлением поэта придать лирическому высказыванию общественную значимость, вывести поднимаемые проблемы из круга личностных.

Анализ субъектных форм в лирике С.Я. Надсона позволяет сделать вывод о том, что мировоззрение поэта отличалось некоторой степенью эклектичности, но на уровне субъектной организации текстов в них проявляется четкая тематическая и идейная цельность.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВА В ПОЭЗИИ С.Я. НАДСОНА

2.1. ТИПЫ НАРРАТИВА В ПОЭМАХ С.Я. НАДСОНА

Жанр лиро-эпической поэмы является предметом научных исследований на протяжении последних двух веков. Уже В.Г. Белинским было установлено, что даже романтические поэмы с их «лирическим элементом <...> принадлежат к эпическому роду, ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая» [Белинский, 1954: с. 42]. Однако, несмотря на длительное изучение поэмы, ее жанровое определение до сих пор остается дискуссионным. Даже современные издания ограничиваются весьма аморфными формулировками: «Поэма <...> крупное стихотворение произведение с повествовательным или лирическим сюжетом» [Пульхритудова, 1987: с. 294].

М.Н. Эпштейн вообще игнорирует понятие «лиро-эпическая поэма» и предпочитает использовать три термина: «лиро-эпический жанр», «вид» и «поэма». К доминирующим чертам лиро-эпического жанра исследователь относит соединение в рамках одного сюжета повествования о событиях и эмоционально-медитативные высказывания повествователя, а возможными особенностями жанра считает: «единство темы <...> и эпического повествования», саморефлексию повествователя, психологически-бытовую мотивировку рассказа, «прямое участие автора в разворачивающемся событии» и наличии лирических отступлений [Эпштейн, ЛЭС, 1987: с. 186].

В связи с подобной разнородностью признаков возникает проблема классификации лиро-эпической поэмы. В основе классификации К.Г. Неупокоевой, которая считала этот жанр «универсальным поэтическим повествованием», лежал идейно-художественный принцип, в соответствии с которым выделялись разновидности: лиро-эпическая, философско-символическая и сатирическая поэмы [Неупокоева, 1971].

Поэмы времен Великой Отечественной войны по содержательно-формальным признакам разграничил А.М. Абрамов, предложивший

выделять поэму-оду, поэму-исповедь, поэму-повесть, поэму-очерк, поэму-листовку [Абрамов, 1975].

С подобным подходом был не согласен Г.Н. Пospelов, утверждавший, что в основе жанроопределения должен лежать типологический принцип, а «особенности того или иного жанра никогда невозможно искать только в особенностях формы литературных произведений, в особенностях их построения, их структуры» [Пospelов, 1972: с. 155].

Все упомянутые исследования являются доказательством того, что и при установлении признаков жанра, и при классифицировании поэмы необходимо использовать иные научные обоснования. Разграничение жанровых признаков необходимо для того, чтобы установить степень присутствия / отсутствия в тексте произведения лирического элемента и принципы представления авторского сознания.

Наиболее верной, на наш взгляд, является концепция С.Н. Бройтмана, который выделяет три поэзных разновидности: эпическая, лиро-эпическая и лирическая, т.е. в основе классификации лежит «варьирование меры эпического и лирического начал» [Бройтман, 2004: с. 324].

Первая разновидность предусматривает ориентированность на изображение героической эпохи, на «абсолютное прошлое». Ее персонаж героизирован, а отношение автора к нему выражается «в воспевающей (героической) интонации и в то же время в особого рода внежизненно активной объективности, исключаяющей прямое оценочное слово» [Бройтман, 2004: с. 326], в эпической объективности.

В лиро-эпической поэме герой модален: он «существует» между эпическим и частным человеком и в нем сохраняются черты, характерные для героя жанра-основы. Однако принципиально изменяется «иерархическая вертикаль» поэмы; она «дополняется межличностной горизонталью» повествователь – герой [Бройтман, 2004: с. 325]. Это приводит к изменению интонации: повествование становится эмоционально-окрашенным, личностным, взволнованно-лирическим. Однако эпическая объективность не

исчезает полностью, она, «изменив свою форму, продолжает жить в поэме, парадоксально сочетаясь с ее лирической интонацией, как прежде сочеталась с героическим тоном» [Бройтман, 2004: с. 326]. Эпические масштабы изображаемого сужаются и «компенсируются концентрированностью и сгущенностью изображения» [Бройтман, 2004: с. 326]. Последовательность повествования нарушается, так как на передний план выдвигаются «эффектные вершины действия», драматически напряженные моменты. При этом частное, сугубо личностное событие, все равно оказывается обусловленным «состоянием мира и имеет имплицитно символический смысл» [Бройтман, 2004: с. 328].

В лирической поэме эпическая объективность «проявляется в самообъективизации "я"» [Бройтман, 2004: с. 326]. Ее центром становится частный человек, личностное начало усиливается, хотя и сохраняются рудименты «эпико-героического прошлого». В этом исследователь соглашается с характеристикой лирической поэмы, данной В.М. Жирмунским: «В лирической поэме внешние события приобретают особую эмоциональную экспрессивность, субъективный лирический смысл как непосредственное выражение переживаний поэта; не только в так называемых "лирических отступлениях" проявляется это лирическое настроение, – оно окрашивает собою весь рассказ, который сопровождается эмоциональным участием поэта и как будто произносится взволнованным голосом» [Жирмунский, 1978: с. 92].

Концепция С.Н. Бройтмана, таким образом, построена на абсолютизации авторской позиции в лиро-эпической и лирической поэмах. Именно она, по мысли исследователя, структурирует сюжет, определяет развертывание события, регламентирует степень присутствия лирического начала.

На наш взгляд, основным способом выражения авторской позиции в поэмах является нарратив, т.е. сюжетное повествование, в котором «о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на

действительность» [Барт, 1994: с. 384].

К жанру поэмы С.Я. Надсон обратился в начале своего творческого пути. По своим нарративным признакам его произведение «Христианка» отвечает тем критериям, которыми характеризуется лиро-эпическая поэма: новеллистический сюжет, действие сосредоточено вокруг одного драматического события, в героях поэмы в синкретическом единстве представлено частное и эпическое, «заинтересованность в ходе действия и в судьбе героев», повышенная эмоциональность, «насыщенность лирическим содержанием» [Жирмунский, 1978: с. 29].

Число лиро-эпических поэм у Надсона невелико и составляет только 2% от общего числа текстов. Это «Святитель» (1880-1882 гг.), жанр которого определен автором, как «Народное преданье», «Из тьмы времен» (1882 г.), автобиографические поэмы «Грезы» (1882-1883 гг.) и «Страничка прошлого» (1885 г.), «Три ночи Будды», по определению поэта – «индийская легенда».

Наибольший интерес, с нашей точки зрения, представляют поэмы «Христианка» и «Иуда», в которых проявляются тенденции, наиболее характерные для эпохи конца 70-х годов, периода начала формирования поэмы нового типа (лирической поэмы), который станет преобладать в поэзии следующего периода.

Поэма «Христианка» является квинтэссенцией размышлений поэта о вере. С.Я. Надсон, воссоздавая картины современной жизни, открыто писал о том, что в ней утрачено. Поиски идеала в творчестве поэта часто были связаны с прошлым, с эпохой раннего христианства.

Появление поэмы «Христианка» критики связывали со спорами вокруг известной картины художника Г.И. Семирадского «Светочи Христианства». Основой сюжета и для картины, и для стихотворения послужили события в Риме 16 июля 64 года. Историк Тацит в «Анналах» подробно описал те издевательства, которым подверг император Нерон ни в чем неповинных людей: «Их умерщвление сопровождалось издевательствами, ибо их облачали в шкуры диких зверей, дабы они были растерзаны насмерть

собаками, распинали на крестах, или обреченных на смерть в огне поджигали с наступлением темноты ради ночного освещения. Для этого зрелища Нерон предоставил свои сады; тогда же он дал представление в цирке, во время которого сидел среди толпы в одежде возничего или правил упряжкой, участвуя в состязании колесниц» [Тацит, 1969: с. 298]. Даже язычник Тацит выражает негодование по поводу той жестокости, которой сопровождалась жизнь и борьба первых последователей Христа.

Определяющей в картине художника является композиция, которая, по верному замечанию Т.Л. Карповой, представляет собой крест, который «...символизирует момент пересечения двух путей, двух миров – старого языческого мира, погрязшего в пороках, и мира христианского, в муках отстаивающего себя. Причем «ось», на которую нанизаны фигуры Нерона и его окружения, упирается в ряд жертвенных столбов, создавая впечатление безнадежного тупика, тупика духовного и нравственного. Тогда как взмывающие в небо столбы с жертвами деспотизма Нерона – христианами – уходят вправо и влево до горизонта, символизируя будущее триумфальное шествие христианства по всему миру» [Карпова, 2009: с. 28].

В картине Г.И. Семирадского была выражена очень важная и для эпохи русского «безвременья» идея: потеря духовности, безнравственность, безверие неизменно ведут к разрушению империи. Не случайно критика демократического лагеря истолковывала эту картину как аллегорию, видя в ней поэтизацию мученичества за идею.

С.Я. Надсон расширил и дополнил идею художника. В центре его поэмы образ девушки-христианки, которая сохраняет силу духа и веру, несмотря на страшные мучения: «Бесплодны были все старанья / Ее суровых палачей: / Ни обещанья, ни страданья / Не сокрушили веры в ней» [Надсон, 2001: с. 60].

Поэма «Христианка» ориентирована на эпическую традицию, чем и обусловлено использование нейтрального нарратива и дистанцирование нарратора от изображаемых событий.

На протяжении всего развития действия в поэме решается вопрос о такой важной для христианства категории, как жертва. Общеизвестно, что христианское вероучение во многом построено на самоограничении, самоотречении и жертвенности. Сама же идея восходит к Новому завету, в котором последовательно проводится мысль о том, что Иисус пришел в этот мир для того, чтобы принести себя в жертву ради спасения человечества.

Мученичество для первых христиан являлось неотъемлемой частью бытия. Этому учил и Новый Завет. В Евангелии от Иоанна приведены слова Христа: «аще Мене изгнаша, и вас изженут» (Ин. 15: 20), в которых заложена идея о необходимости и естественности страданий во имя веры.

В сакральном тексте утверждается, что без жертвы невозможно воскресение, поэтому считалось, что смерть в страданиях и муках ведет к прославлению христианской идеи. В Новом Завете доказывается, что смерть не только полезна, но и необходима: «Иисус же отвеща има, глаголя: прииде час, да прославится Сын Человеческий/ аминь, аминь глаголю вам: аще зерно пшенично пад на земли не умрет, то едино пребывает: аще же умрет, мног плод сотворит/ любяй душу свою погубит ю, и ненавидяй души своея в мире сем в живот вечный сохранит ю» (Ин. 12: 23-25).

Готовность совершить подвиг во имя веры и принести себя в жертву представляется в поэме «Христианка» осмысленным выбором героини:

И вот, полна святым желаньем
Все в жертву небу принести,
Она идет к концу страданья,
К концу тернистого пути... [Надсон, 2001: с. 61]

В подтексте поэмы утверждается мысль о готовности человека умереть за идею, мысль очень актуальная для России конца 70-х годов XIX века. Незадолго до этого появилась прокламация Петра Заичневского, в которой утверждалось: «...мы готовы жертвовать лично своими головами, только пришла бы поскорее она (*революция* – В.Ч.), давно желанная!» Христианская идея, при полном отрицании учения Христа, активно эксплуатировалась

революционной молодежью: их жертва приносилась ради народа, «народа, угнетаемого и ограбляемого всеми». О том же писал и первый русский террорист Д. Каракозов: «...я умру с мыслью, что смертью своею принес пользу дорогому моему другу – русскому мужику <...> все же я верую, что найдутся люди, которые пойдут по моему пути. Мне не удалось – им удастся. Для них моя смерть будет примером и вдохновит их...» [Цит. по Шилов, 1918: с. 161]. По сути, русские революционеры почти дословно цитировали Новый Завет, перекладывая идею о смерти, которая укрепляет веру и поднимает новых последователей, на язык прокламаций.

Смысл подвига Марии выражен словах:

Прости, о Рим, я умираю

За веру в моего Христа.

.....

Пусть светоч чистого ученья

В сердцах холодных он живет... [Надсон, 2001: с. 62]

В предсмертных словах героини поэмы выражена та же мысль: человек должен себя принести в жертву ради торжества идеи и ради спасения ближнего.

Идея жертвенности, воспламеняющей души других, реализуется в поэме в образе Альбина. Помимо убежденности юной героини в правильности избранного духовного пути и верности выбранному идеалу, в поэме рассматривается и влияние ее веры на мир. Аристократ Альбин, восхищенный духовной силой Марии, проникается христианской идеей.

Обращение к эпохе раннего христианства в поэме объясняется стремлением показать тождественность времени Нерона и современной России с ее безразличием и жестокостью. Идея жертвы ради счастливого и светлого будущего является определяющей в тексте. Не случайно Г.А. Бялый указывал: «Это уже нечто вроде надсоновского гимна "безумству храбрых", а девушка, воспетая здесь, похожа на героиню тургеневского "Порога" или на одну из тех русских женщин, которые вдохновили Тургенева на создание его

знаменитого стихотворения в прозе» [Бялый, 1981: с. 193].

Важным в поэме, на наш взгляд, является не только прославление силы и твердости духа Марии, но и выражение идеи необходимости обретения истинной веры, а придти к ней можно только через покаяние и любовь. Мария принимает смерть во имя идеи, Альбин – во имя любви. По сути, гибель героев – это выражение протеста против порочного, погрязшего в разврате мира.

Попытка соединения христианских и революционных идей в рамках одного произведения выглядит несколько наивно. Однако это можно объяснить и самой эпохой, когда остро осознавалась необходимость перемен, а действительное, активное изменение жизни воспринималось, как единственно возможное; а также – молодостью автора, для которого призывы к борьбе «за дальнейшее сиянье» были одной из важных творческих установок.

Чуть позже борьбе поэт противопоставит *«любовь, мир и самоотверженное, по примеру Христа, служение людям»* [Щенникова, 2002: с. 172]. Хотя и отношение его к христианской идее тоже изменится, а восприятие мира станет еще более трагичным.

Следует отметить некоторую парадоксальность, характерную для названий лиро-эпических поэм С.Я. Надсона. Традиционно в названии художественного произведения фиксируется «предметность закрепленного за заглавием содержания, а также его способность осуществлять номинативную функцию, реализуя установку на идентификацию уникального эстетического объекта» [Остапчук, 1998: с. 3]. Название «Христианка» должно было бы свидетельствовать о том, что основным действующим лицом в поэме является девушка, казненная за христианскую веру. Но в большей части произведения ведущим персонажем оказывается Альбин. Именно его мысли и чувства становятся предметом детального рассмотрения. Психологический портрет героя дается в динамике. Он, язычник и «враг христиан», испытывает к Марии вполне земные чувства:

Мечта нескромная смущает

Его блаженством неземным,
 Воображенье вызывает
 Картины страстные пред ним,
 И в полумгле весенней ночи
 Он видит образ дорогой... [Надсон, 2001: с. 62]

Земная любовь пробуждает в его душе «безотрадную думу», затем – чувство («свет любви порока бреем я/ Мечом карающим разбил...») Любовь дает ему возможность почувствовать силу и красоту христианства.

Характер этого персонажа восходит к русской романтической традиции, к поэмам, в которых герой разочарован и духовно опустошен. Таков, например, пушкинский Алеко («Проснувшись поутру, свой день / Он отдавал на волю бога, / И жизни не могла тревога / Смутить его сердечну лень») [Пушкин, 1977, 4: с. 154] или герой «Кавказского пленника» («Людей и свет изведаль он / И знал неверной жизни цену. / <...> Наскуча жертвой быть привычной / Давно презренной суеты, / И неприязни двуязычной, / И простодушной клеветы, / Отступник света, друг природы...»)[Пушкин, 1977, 4: с. 85] Альбин тоже разуверился во всем, чему была посвящена его жизнь: «Разврат дворца в душе... / Стремленья чистые убил» [Надсон, 2001: с. 63]. Однако любовь земная преображает героя и приводит его к любви христианской: «И свет великий веры ясной / <...> Любовь и вера победили / В нем заблужденья прежних дней...»[Надсон, 2001: с. 63]

Образ «патриция славного, в боях испытанного героя», является прологом к осмыслению в русской литературе одной из важнейших проблем: проблемы поведения личности в условиях деспотии. Альбин, чувствуя зарождение любви к Марии, не может остановить уже запущенный механизм казни. Он не пытается противостоять системе и поэтому выносит приговор девушке: «...казнь Марии изрекая» [Надсон, 2001: с. 63].

Через пятьдесят лет после появления поэмы «Христианка» М.А. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита», рисуя образ Понтия Пилата, покажет, как решивший спасти Иешуа прокуратор, откажется от своей мысли

о спасении, как только услышит об оскорблении «бродячим философом» кесаря. Для Булгакова было очевидным то, что в условиях тоталитаризма ни один человек не способен бороться с системой, не может спасти даже самого близкого. Но если булгаковский Понтий Пилат понимает бессмысленность собственной жертвы, то Альбин идет на смерть рядом со своей любимой: «Вдруг на арене, пред толпою, / С огнем в очах предстал Альбин / И молвил: «Я умру с тобою... / О Рим, – и я христианин...»[Надсон, 2001: с. 65] Сила чувства и вспыхнувшая вера помогают герою подняться над бессмысленным существованием в мире зла.

Любовь и ее преображающая сила – мотивы, также отсылающие читателя к литературной традиции. Это подчеркивается и эпиграфом: цитатой из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» («Дела давно минувших дней / Преданья старины глубокой»).

Исследователями установлено, что сам факт рождения пушкинского произведения был связан со стремлением поэта создать русскую романтическую поэму. «Руслан и Людмила» стала своеобразным продолжением поэтического спора между А.С. Пушкиным и В.А. Жуковским, которым незадолго до этого была написана «старинная повесть» «Двенадцать спящих дев». Произведение В.А. Жуковского было чрезвычайно популярным, но, наполненное мистицизмом и подчеркнутым эстетизмом, оно не решало проблемы создания национальной романтической поэмы, поэтому А.С. Пушкин «едва ли не сознательно противопоставляет свою поэму "старинной повести" Жуковского» [Благой, 1950: с. 206]. Материал же для «Руслана и Людмилы» он черпает в русском средневековье, национальной книжной традиции, фольклоре и полностью отказывается от каких-либо заимствований из немецкой литературы. Однако ориентированность на прошлое сохраняется, что и подчеркивается упоминанием о «глубокой старине».

Очевидно, как и у А.С. Пушкина, обусловленность сюжета поэмы «Христианка» прошлым следует объяснять эпохой: обращение к истории

первых христиан, как уже было сказано выше, позволяло охарактеризовать современность. Иллюзия дистанцированности от настоящего подчеркивается на композиционном уровне. В завершающей строфе поэмы используется перифраз из пушкинской поэмы: «Глубокой древности сказанье...»[Надсон, 2001: с. 65]

Своеобразие нарратива проявляется в сложной системе антитез, возникающих в представлении природы и характеров персонажей. Открывается поэма развернутой пейзажной зарисовкой Рима как сурового и мрачного города. Объекты природы, которые традиционно представляются в поэзии как гармоничные, изменяют свою сущность и приобретают угрожающий характер: луна льет на землю «капризное сиянье», тишина садов подавляется «рядами немых» дворцов города, Тибр катится «меж темных берегов». Полный трагических предчувствий пейзаж дополняется утрированно-традиционным образом тюрьмы: «В седых стенах тюрьмы сырой».

Этому описанию противопоставляется природа родины героини поэмы:

И снятся ей поля родные,
Шатры лимонов и дубов,
Реки изгибы голубые...[Надсон, 2001: с. 61]

Для противопоставления использованы однотипные природные образы: «в тени разросшихся садов» и «шатры лимонов», «...Тибр, блестящей полосой / Катясь меж темных берегов» и «Реки изгибы голубые». В свою очередь, введение в произведение нового положительного героя (Альбина) предваряется описанием природы того же Рима, но с совершенно иной эмоционально-смысловой нагрузкой:

Вокруг зеленою семьею
Ряд стройных тополей стоит;
В душистом мраке утопая,
Спокойной негой дышит сад;
В его тени, струей сверкая,

Ключи студеные журчат.

Вдали зубчатой полою

Уходят горы в небеса...[Надсон, 2001: с. 61]

Определенную роль в создании общего настроения играет цикличность и антитетичность в пейзаже. Природе «родной стороны» героини вновь противопоставлен римский пейзаж: «ряды немых» дворцов антитетичны ряду «стройных тополей», «мгла» – «душистому мраку», шум «задумчивой струи» Тибра – журчанию струи «студеного» ключа.

В целом же в поэме используется традиционный прием характеристики внутреннего мира персонажа через описание картин природы. Герои, наделенные чистой душой и светлыми помыслами, ассоциированы с умиротворенным и гармоничным пейзажем.

Следует отметить, что описание города, пробуждающегося в день казни главной героини, наполнено диссонансами. Как правило, утро, заря, восходящее солнце связаны в поэзии Надсона с позитивными эмоциями. Однако в «Христианке» начало дня предстает в трагическом плане и изображается с использованием особой звукописи. Аллитерация свистящих [з] и [с] полностью трансформируют традиционный образ: «Заря блестящими лучами/ зажглась на небе голубом, / И свет огнистыми волнами / Блеснул причудливо кругом. / За ним, венцом лучей сияя, / Проснулось солнце за рекой / И, светлым диском выплывая, / Сверкает гордо над землей...»[Надсон, 2001: с. 63]

Значимую роль в поэме играет и цветопись. Цвета императора Нерона – пурпурный, серебряный и золотой. Пурпурный цвет «мантии» – историческая реальность. Пурпурная тога в Древнем Риме – атрибут одежды только императоров и полководцев. Серебро и золото – символы богатства. Антитетичным им по семантике является белый цвет одежды главной героини, символизирующий духовную чистоту, праведность, святость.

В последней части поэмы нарративный план усложняется на уровне синтаксиса. Сложная гамма чувств и динамика происходящего передается

многоточиями:

Вот он крадется, выступая.

Ползет неслышно, как змея...

Скачок..., и, землю обагрят.

Блеснула алая струя... [Надсон, 2001: с. 65]

Многоточия отражают эмоциональное состояние нарратора, создают неожиданный эффект его присутствия на месте казни. Здесь происходит смена семантического кода. Читатель «видит» происходящее с новой «точки зрения». А это позволяет сделать вывод о функционировании в рамках одного текста двух разновидностей нарратива: нейтрального и аукторального. Первый реализуется в описаниях природы, происходящих событий, передаче внутреннего состояния и облика персонажей, второй – в раскрытии прямых эмоций в момент казни и в заключительной строфе, представляющей своего рода обобщение.

Однако структура нарратива во многом остается традиционной, так как событийный ряд представлен внелично, неиндивидуализированно, а лирически-экспрессивная составляющая проявляется фрагментарно в предпоследней части и становится ведущей только в конце поэмы.

В другой исторической поэме С.Я. Надсона – «Иуда» – лирическое начало играет более важную роль, чем эпическое. Хотя принципы создания поэмы обусловлены теми же установками, что и в поэме «Христианка»: это попытка осмысления современности через призму исторического прошлого.

Интерес к поэме возник сразу же после ее появления на страницах журнала «Мысль», хотя сам поэт отказывался от ее публикации и даже не хотел включать в издание своих сочинений [Шушковская, 1962: с. 427]. В письме М.В. Ватсон он писал, что «выкидывает» «Иуду» из списка текстов, предназначенных для печати [Надсон, 1912: с. 605], но затем огласился с необходимостью опубликовать поэму [Надсон, 1912: с. 614].

Поэма двугеройна: образ Христа занимает в ней столь же значимое место, как и образ Иуды; поэтому в современной науке существует точка

зрения, что «главным героем произведения является все же не он (*Иуда – В.Ч.*), а сам Иисус Христос, представленный как великий Человеколюбец, понесший незаслуженную кару от людей» [Щенникова, 2002: с. 178].

Обращение к образу Христа вызвано было потребностью совсем еще юного поэта осмыслить такие важные вопросы, как предательство и вера. Эпоха напряженных религиозно-философских исканий в русской литературе еще не началась, но неудовлетворенность традиционной религией и внутренняя противоречивость, свойственная интеллигенции, побуждали поэта к поиску смысла духовной жизни России. Л.П. Щенникова религиозный кризис 80-х годов объясняет состоянием общества, той «атеистической волной», которая превратила отрицание Бога в «новую религию». И если в 60-е годы «атеизм был мировоззрением лишь демократической интеллигенции», то позже, в период вступления С.Я. Надсона на литературное поприще, «религиозное безверие становится общей чертой сознания мыслящих людей. Именно лирики этого времени с их тонкой эмоциональной организацией и динамической отзывчивостью особенно сильно переживали драматическую, а подчас и трагическую коллизия человека, с детства принявшего в душу христианское вероучение и вдруг оказавшегося в ситуации, когда верить уже невозможно, а без веры жить нельзя» [Щенникова, 2003: с. 46-47].

В поэме «Иуда» еще нет того интенсивного поиска идеала, который будет присущ лирике поэта после во многом переломного 1881 года. Идеал не утрачен, он связан с Христом, с его человеколюбием и жертвенностью. Образ Христа стал той основой, которая позволила С.Я. Надсону выразить внутренний протест против предательства веры. Юный поэт видел наметившийся духовный надлом в общественном сознании и понимал, что во многом он связан с отказом от традиционного православия или атеизмом.

Оригинальная идея поэмы, нетривиальное представление образа Иуды, синтез разных типов нарратива – все это делает изучение данного произведения по-настоящему важным для понимания художественно-

эстетических принципов поэзии С.Я. Надсона.

Поэма «Иуда» была написана под сильнейшим влиянием романтической традиции и ориентирована на лиро-эпическое наследие первой половины XIX века. Именно поэтому в ней нерасторжимы элементы романтической поэтики и реалистическая мотивировка поведения Иуды, а историческое событие трактуется через призму психологии личности. Это приводит к соединению в поэме С.Я. Надсона трех типов нарратива, что делает произведение сложным и насыщенным в повествовательном плане. В первую очередь это касается смены интонаций и двуплановости образа Иуды, представленного объективно в поступках героя на уровне нейтрального нарратива, и субъективно в оценках, чувствах и мыслях нарратора, т.е. в аукторальном нарративе; и в непосредственной передаче переживаний персонажа – в акторальном нарративе.

На содержательном уровне поэмы объединены историческое событие, отношение к происходящему нарратора и переживания Иуды. Организующим центром произведения является нарратор, который проявляется и в отстраненной фиксации событий, и в личностных оценках, замечаниях, комментариях, в восприятии пейзажа, в передаче внутреннего состояния персонажа. При этом линейный принцип повествования нарушается, настоящее время заменяется прошедшим, описательные фрагменты прерываются своеобразным внутренним монологом героя, однако событийная линия последовательно раскрывает противоречивость характера Иуды.

Поэма «Иуда» открывается картиной последних часов земной жизни Христа. При создании образа Искупителя Надсоном используется текст Нового Завета. В произведении почти дословно передаются слова Евангелия от Луки («И быв в подвизе, прилежнее моляшеся: бысть же пот Его яко капли крове каплющыя на землю») (Лк. 22: 44):

Христос молился...Пот кровавый

С чела поникшего бежал...[Надсон, 2001: с. 99]

Страдания Иисуса передаются детализировано: «...с улыбкой сожаленья / Сносил последние мученья / И боль тернового венца» [Надсон, 2001: с. 99]. Однако конкретизация самого события не является сверхцелью первой части поэмы, поэтому историческая последовательность нарушается. По Евангелию от Луки, кровавый пот выступал на челе Иисуса во время его молитвы в Гефсиманском саду. В поэме же моление перенесено на Голгофу. Эта деталь призвана раскрыть силу духа Христа, подчеркнуть его стойкость и любовь к человечеству.

Характеристика поведения Христа в поэме является поэтической реализацией христианской идеи всепрощения. В Евангелии от Луки переданы слова, произнесенные перед распятием: «Иисус же глаголаше: Отче, отпусти им: не велят бо что творят» (Лк. 23: 34). В поэме фраза сакрального текста расширяется и конкретизируется: «За род людской, за род лукавый / Христос моления воссылал...» [Надсон, 2001: с. 99]. В Священном Писании идея всепрощения прямо не высказывается, но присутствует на уровне подтекста, а в поэме она получает конкретное выражение.

Фрагмент поэмы, содержащий описание толпы, также восходит к Новому Завету: «И мимоходящий хуляху Его, покиваяюще главами своими и глаголюще: уа, разоряй церковь и трети днми созидай, / спасися Сам и сними со креста / Такожде и архиереи ругающеся, друг ко другу с книжники глаголаху: ины спасе, Себе ли не может спасти» (Мк. 15: 29-31); «...и сплетше венец от терния, возложиша на главу Его, и трость в десницу Его: и поклоньшеся / на колену пред Ним ругахуся Ему, глаголюще: радуйся, Царю Иудейский. / И плюнувшее / Нань, прияха трость и бияху по главе Его. / И егда поругашася Ему, совлекоша с Него багряницу» (Мф. 27 : 29-31). В сакральных текстах издевательства над Христом передаются глаголами «хуляху», «ругающеся» и «ругахуся Ему», «и плюнувшее», «и бияху».

Но поэме образ толпы, собравшейся на Голгофе, дан более лаконично. Главными оказываются не действия и слова собравшихся у подножья креста зевак, а чувства, которые они вызывают у нарратора:

Вокруг креста толпа стояла,
 И грубый смех звучал порой...
 Слепая чернь не понимала,
 Кого насмешливо пятнала
 Своей бессильною враждой [Надсон, 2001: с. 99].

В характеристике толпы актуализируется мысль, выраженная в Новом Завете формулой: «не ведут бо что творят». Нарратор же, в отличие от толпы, обладает всезнанием. Он понимает, что страдания Христа на кресте – это искупление за прошлые и будущие грехи человечества.

Фразы, открывающие произведение, во многом определяют эмоциональный тон первой части. Особая экспрессия создается за счет использования многоточий: «Христос молился... Пот кровавый / С чела поникшего бежал...» [Надсон, 2001: с. 99] Многоточием, разрывающим строку, подчеркивается значительность молитвы Христа, вторым – достигается трагический эффект. Таким образом, они выполняют роль своеобразного сигнала, передающего отношение нарратора к происходящему, высшую степень его эмоционального напряжения. Кроме того, многоточие имитирует устную речь наратора и воздействует на читателя посредством фиксации личностных переживаний.

Подобную функцию выполняет многоточие и в середине части. Однако оно разрывает мысль, обозначает резкий переход от повествования к характеристике восприятия происходящего нарратором: «Вокруг креста толпа стояла, / И грубый смех звучал порой... / Слепая чернь не понимала» [Надсон, 2001: с. 99].

Последовательное изображение события резко прерывается личностными суждениями («слепая чернь», «бессильная вражда») и риторическими вопросами, переводящими нейтральный нарратив в аукторальный:

Что сделал он? За что на муку
 Он осужден, как раб, как тать,

И кто дерзнул безумно руку

На Бога своего поднять? [Надсон, 2001: с. 99]

Первая часть заканчивается сокращенной строкой, состоящей из одного слова: «Свершилось!..» Так вновь проявляется, с одной стороны, глубоко личностное отношение к происходящему на Голгофе, а с другой – сохраняется подчеркнутая ориентированность на Новый Завет, так же, как и описание земной жизни Христа в Евангелие от Иоанна, завершается словами: «Иисус, рече: совершишася» (Ин. 19: 30).

По сути, вся первая часть – это осмысление роли Христа и прямая оценка произошедшего. Своеобразным ее центром становится включенное в повествование отношение к описываемому и стремление представить случившееся в контексте мировой истории. В поэме выражена твердая уверенность, что в страданиях Христа виновна не только толпа, собравшаяся у креста, а все человечество, и расплачивается за пролитую «невинную кровь» весь мир, который «себя на веки запятнал!...» [Надсон, 2001: с. 99]. Слова Понтия Пилата, приведенные в Евангелие от Матфея («кровь Его на нас и на чадех наших»)(Мф. 27: 25)) приобретают в поэме универсальный характер.

Выдвижение образа Христа на первый план приводит С.Я. Надсона к поиску новых для его поэзии композиционных решений. Так, в поэме нарушен один из основных надсоновских принципов строения произведения: пейзаж всегда открывает текст. Это характерно не только для нарративных произведений поэта («Христианка», «Боярин Брянский», «Сон Иоанна Грозного» и др.), но и для лирических стихотворений с явно выраженной субъектностью и самой разной тематикой (Например, «На заре», «Кругом легли ночные тени...», «Призыв», «В тихой пристани», «В тот тихий час, когда неслышными шагами...» и т.д.)

Общепризнано, что в творчестве представителей романтизма природа выполняла функцию «самодостаточного эстетического объекта»: «...пантеистическая по своему духу философия открывала внутреннее

соответствие природы и человеческой души» [Козакова, Полякова, 2010: с. 854]. В творчестве С.Я. Надсона пейзаж всегда совпадал с общим настроением произведения, определял и задавал эмоциональный тон, мелодику, иллюстрировал основную мысль, в нарративные произведения он привносил субъективный лирический элемент или расширял аукторальный пласт текста.

В поэме «Иуда» пейзаж перенесен во вторую часть и связан с основным событием – распятием Христа. Способом представления окружающего мира является нейтральный нарратив: вторая часть обладает большей стилистической однородностью, чем вступительная. И этим своим качеством она в какой-то степени противоречит разнохарактерной и эмоционально напряженной первой, в которой создается иллюзия присутствия на месте событий, а нейтральный нарратив резко сменяется аукторальным.

Во второй части характеристика места действия представлена безличностно, но динамичность не исчезает, так как пейзаж предельно антитетичен и подвижен. Описание, представленное в нейтральном нарративе, распадается на две части: в первой изображена полная гармония природы, умиротворенная, наполненная цветом и светом, но весьма далекая от реальности. Полночь оказывается голубой, она «горит над землей», вместо ночной тьмы, естественной для середины весны (Иисус, в соответствии с Евангелиями от Матфея, Марка и Луки, был распят 14 дня месяца нисан, с Евангелием от Иоанна – 15), месяц сияет «в лазури». Это пейзаж предельно условен. Однако именно такое описание наиболее полно отвечало целям произведения: оно позволяло свет противопоставить мраку, тьме.

На абсолютно ином материале происходит возвращение к основным идеям первой части поэмы, в которой светлое противопоставлено темному, «черни», причем черни не только в прямом, но и в переносном смысле слова. Не случайно, что в характеристике Христа используется эпитет святой: «Огонь *святого* вдохновенья / Сверкал в чертах его лица...» и «Он в мир

вошел с *святой* любовью». Кроме того, лексемы «огонь» и «сверкал» подчеркивают, что Христос «освещает» собой весь мир.

В пейзажной зарисовке описание лунной ночи соотносимо с образом Христа, так как природа тоже наполнена светом. Причем подчеркивается это употреблением близких по значению глаголов «сверкал» и «озарял», которые вступают в логическую связь с глагольной формой «сияя»:

В лазури ласково сияя,
 Поднялся месяц золотой.
 Он то задумчивым *мерцаньем*
 За дымкой облака *сверкал*,
 То снова трепетным *сияньем*
 Голгофу ярко *озарял* [Надсон, 2001: с. 100].

Глагольный ряд дополняется существительными с синонимичным значением. В словаре под редакцией Д.Н. Ушакова отмечено: «Мерцать<...> Слабо поблескивать, светиться неровным, колеблющимся светом» [Ушаков, 1938, II: с. 190] и «Сиять <...> Излучать ровный яркий свет, светить» [Ушаков, 1938, IV: с. 190].

Ночной гармонии противопоставлен пейзаж, искаженный вмешательством людей. Живой, хотя и условной, светлой природе противопоставлен город: «Внизу, окутанный туманом / Виднелся город с высоты» [Надсон, 2001: с. 100]. Смысловой параллелизм связывает образ толпы («чернь») у подножья креста первой части и город, упомянутый в пейзаже второй.

Динамичность в описании мира создается стремительным смещением пространственных планов: «точка зрения» с ночного неба перемещается на окутанный туманом город внизу, а затем вновь возвращается вверх. Сначала на уровень земли – Голгофы («Над ним, подобно великанам, / Чернели грозные кресты»), скалы, которая возвышается над городом, а потом в надземный мир: «...лучи луны / В их лица бледные глядели / С своей безбрежной вышины» [Надсон, 2001: с. 100].

Образ Христа в поэме ассоциируется с гармоничной природой. Его призрак, возникающий в воспаленном сознании Иуды, тоже представлен в лунном сиянии и, соответственно, долина Кедрон окутана «в туман прозрачный». Таким образом, и в этой пейзажной зарисовке используется принцип движения «точки зрения» сверху вниз, от неба к земле. Ночь же по-прежнему полна гармонии:

А здесь, вокруг, горя луной,
 Дыша весенним обаяньем,
 Ночь разметалась над землей
 Своим задумчивым сияньем... [Надсон, 2001: с. 102]

Следует отметить, что пейзаж возникает и в конце поэмы. Описание мира природы, таким образом, становится своеобразным обрамлением повествования о последнем дне жизни Иуды. При этом структура пейзажа здесь несколько изменена, хотя и смещение пространственных планов, и отдельные образы используются в завершающей части произведения. Повторяющимися деталями является небо, только теперь оно окрашено зарей, как и Кедрон, озаренный солнцем. Появление наполненного оптимизмом пейзажа в этой части поэмы вполне закономерно – это утро воскрешения Христа.

Перемещение «точки зрения» подчинено задаче изображения места самоубийства Иуды: от неба и гор она опускается к земле, к лесу, который погружен во мрак: светлому утру противопоставлена тьма. Причем изменение состояний природы разграничено многоточием: живому и озаренному солнцем миру противопоставлена статичность и неподвижность леса.

Гремит серебряный ручей...
 В лесу, где вечно мгла царит,
 Куда заря не проникает,
 Качаясь, мрачный труп висит;
 Над ним безмолвно расстилает

Осина свой покров живой... [Надсон, 2001: с. 103]

Во всех рассмотренных фрагментах произведения, изображающих состояние окружающего мира, использован нейтральный нарратив. При этом в большей части пейзажных эпизодов проявляется подчеркнутое стремление к объективности и точности. С этим связаны указания на географические объекты. Так, в поэме дважды упоминается Кедрон – долина, пересекающая Иерусалим с севера на юг, по сути – одна из главных частей старого города. Названо и место распятия Христа – Голгофа. Пространственные характеристики конкретизированы: Кедрон – внизу, скала возвышается над городом. В этой связи возникает вопрос о месте самоубийства Иуды. В Новом Завете об этом ничего конкретного не сообщается. Евангелие от Матфея констатирует: «И поверг сребреники в церкви, отыде: и шед удавился» (Мф. 27: 5). В исторической хронике «Деяния святых апостолов», автором которой считается евангелист Лука, написано, что Иуда на деньги, полученные за предательство, купил землю. Причина же смерти остается не совсем ясной: «сей убо стяжа село от мзды неправедныя, и ниц быв проседесе посреде, и излися вся утроба его» (Деян. 1: 18).

В поэме местом самоубийства Иуды назван лес, что можно отнести к влиянию народных преданий, которые бытовали у славян. С.В. Соловьевым зафиксирована легенда, согласно которой Иуда повесился на осине [Соловьев, 1895: с. 85]. Представления эти были достаточно устойчивыми именно в народной среде. Известны русские пословицы: «Горькая осина – проклятая Иудина виселица» и «Осина – проклятое дерево: на ней Иуда повесился» [Ермолов, 2013: с. 366].

Можно предположить, что национальные русские представления нашли отражение в поэме о христианской истории. Леса с осинами в Иудее быть не могло, зато точно установлено, что один из склонов вблизи Голгофы после прекращения работ в каменоломнях был засыпан землей и на этом месте был посажен сад. «Сад ограничивали скалы, особенно высокие с запада и юга <...> Восточная и южная стороны сохранили связь со склоном горы,

причем скала на юге возвышалась над садом в виде пика – место, идентифицируемое ныне как Голгофа» [Беляев, 2006: с. 688]. Следовательно, Иуда перед смертью приходит к Голгофе, и это со всей очевидностью указывает на его раскаяние.

Пантеистичная природа, в соответствии с традициями романтиков, предстает, как «вечно созидаящая исконная сила мира» [Шеллинг, 1989, 2: с. 54]. Она не отторгает грешника, она принимает его в свои объятия:

Качаясь, мрачный труп висит;
Над ним безмолвно расстилат
Осина свой покров живой
И изумрудною листвою
Его, как друга, обнимает [Надсон, 2001: с. 103].

В изображении соединения преступника Иуды с вечной природой также проявляется следование принципам романтизма: все живое не исчезает, а «изначально пребывает в вечности, образуя единое гармоничное целое с остальным вечным природным миром» [Криницын, 2008: с. 144]. Природный мир, наделенный особым духовным содержанием, принимает раскаяние Иуды.

Природа в поэме выступает как высшее начало, и одновременно она является фоном, на котором разворачиваются события, самостоятельным персонажем и даже способом выражения авторской модальности. Эта субъективность в поэме не только дань романтизму, но и прием включения в произведение особого лиризма, выражающего личностное отношение нарратора к событиям христианской истории. Аукторальный нарратив связывает в нерасторжимое единство историческое прошлое и современный взгляд на произошедшее. На уровне изображения пейзажа происходит слияние эпического и лирического начал. Еще Ф. Шлегелем было отмечено, что «эпическая поэзия – это *поэзия жизни и фантазии*. Как таковая она стремится охватить *всю полноту прошлого и будущего* и имеет своим принципом *универсальность и целостность*. По этой причине она в качестве

целого необходимо содержит в себе и лирическую поэзию. Однако лирическая поэзия <...> изображает лишь *чувство настоящего* и имеет своим принципом *единичное и индивидуальное*» [Шлегель, 1983, 2: с. 62].

Глубоко личностное толкование истории связано в поэме с образом Иуды, с объяснением причин его предательства. В произведении создается иллюзия полной объективности, которая выражается в конкретике и детализации описаний. Однако в оценках и субъективных объяснениях произошедшего раскрывается абсолютно новый взгляд на события последнего дня жизни Иуды, дается первая в русской литературе интерпретация причин его преступления. Лишь позже появятся притча «Христова ночь» (1886 г.) М.Е. Салтыкова-Щедрина, драма «Искарриот» (1905 г.) Н.Н. Голованова, повесть «Иуда Искариот и другие» (1907 г.) Леонида Андреева и др.

Одним из важнейших аспектов содержания становится рассмотрение психологического состояния Иуды. Причем для объяснения причины предательства поэтом использована форма аукторального нарратива, на уровне которого раскрывается основная концепция произведения.

На первый взгляд, немотивированным выглядит включение в событийную линию поэмы отступления о приверженцах и последователях Христа. В произведении опосредованно перечисляются чувства людей, страждущих его помощи, которые могли бы придти на Голгофу. Это, например, больной, жаждущий исцеления тайный ученик, раскаявшийся грешник, стремящийся к прощению. Такие образы возникают в аукторальном слое текста, раскрывающем отношение нарратора к христианской идее.

Именно здесь обнаруживается противопоставление реально свершившегося и происходящего возможному. На стилистическом уровне это подчеркивается использованием анафоры «Быть может»:

Чье затаенное рыданье
Звучит у среднего креста?
Кто этот человек? ...

.....

Быть может, с жаждой исцеленья

Он из далеких стран спешил,

Чтоб Иисус его мученья

Всесильным словом облегчил?

.....

Быть может, тайный ученик,

Склонясь усталой головою,

К кресту Учителя приник

С тоской и страстной мольбою?

Быть может, грешник непрощенный...

.....

Свое раскаянье излил? [Надсон, 2001: с. 100]

Повторяющиеся конструкции создают эффект неразрешимости поставленных вопросов. Причем большая часть этих риторических вопросов отличается многосоставностью, включающей сложноподчиненные предложения, обособленные обстоятельства и вводные конструкции.

Экспрессивность речи создается за счет включения инверсий «страданье горит», «с жаждой исцеления <...> спешил», «затаенное рыданье <...> звучит», «его мученья всесильным словом исцелил», «Грешник непрощенный / Сюда, измученный, спешил» и т.д., эмфатического выделения слов, несущих наибольшую смысловую нагрузку и раскрывающих переживания людей.

Выразительны здесь анафора «что тот» и повтор относительного местоимения «кто» со значением выделения:

Вдруг отовсюду узнает,

Что тот, кого народ толпою

Недавно как царя встречал,

Что тот, кто свет зажег над миром,

Кто не кадил земным кумирам

И зло открыто обличал, –

Погиб, заброшенный презреньем...[Надсон, 2001: с. 100]

Так создается особый эффект соединения событийного и личностного. Изображение тех, кому Христос нес свет, на уровне аукторального нарратива противопоставляется Иуде. Его приход на Голгофу кажется немотивированным.

Достаточно сложным по своим нарративным признакам оказывается фрагмент, раскрывающий противоречивость действий Иуды. Здесь принципиально меняется манера художественной речи. Возвышенная лексика, с помощью которой осмысливается место Христа, фразы с яркими эпитетами «затаенное» рыданье, «всесильное» слово, «страстная» мольба, «непрощенный грешник» и т.д. сменяются подчеркнутыми бытовизмами, переводящими аукторальный нарратив в акторальный. Разделение нарративных пластов выражено на синтаксическом уровне, использованием тире:

Не с телом господа проститься

Хотел он – он и сам не знал,

Зачем и как сюда попал [Надсон, 2001: с. 101].

Резкое столкновение стилистически разнородных пластов в рамках одного предложения разграничивает субъективное и условно-объективное, демонстрирует активность позиции нарратора и объясняет основные причины предательства – это отсутствие веры и сребролюбие. В момент предательства Иуда видит в Иисусе обыкновенного человека, не понимает его великой миссии. Но еще более сильным мотивом для преступления становится жажда денег. Евангелие от Матфея гласит: «Тогда шед один от обоюнадесяте, глаголемый Иуда Искаротский, ко архиереом / рече: что ми хотите дати, и аз вам предам Его; Они же поставиша ему тридесять сребреник / и оттоле искаше удобна време, да Его предаст» (Мф. 26: 4-16). В поэме нет существенных отступлений от сакрального текста. Стремление к наживе и власть золотого тельца – это те составляющие современной

действительности, которые вызывали резкий протест у С.Я. Надсона. Корыстолюбие – это вневременная черта, которая свойственна человечеству, погрязшему в пороках. Настоящее, таким образом, вновь обнаруживает связь с прошлым.

Если предательство мотивировано жаждой денег и безверием, а объяснение причин не является объектом последовательного рассмотрения, то раскаяние становится своеобразным смысловым центром поэмы. Психологическая мотивированность раскаяния Иуды приходит через всю завершающую часть произведения. Иуда видит страдания Христа, наблюдает за тем, как он переносит страдания и муки. Внутренние силы Иисуса сначала рождают в душе Иуды осознание совершенного, а затем он приходит к пониманию того, что предал не обыкновенного человека, личность, несшую человечеству иные, не совсем понятные Иуде идеи. Он открыл для себя Христа:

...и сознал,
Кого безумно ненавидел,
Чью жизнь на деньги променял.
 Он понял, что ему прощенья
 Нет в беспристрастных небесах, –
 И страх, бессильный рабский страх,
 Угрюмый спутник преступленья,
 Вселился в грудь его [Надсон, 2001: с. 101].

На интуитивном уровне поэт понимал необходимость выделения в тексте центрального образа Христа, поэтому им и был использован курсив, ставший примером графически оформленного в тексте символа.

Следует отметить и то, что раскаяние Иуды представлено в произведении в форме нейтрального нарратива. Очевидно, это связано с тем, что оно не становится предметом рассмотрения в поэме. Первично чувство, которое испытывает Иуда, – это страх. Он преследует Иуду, становится причиной не только душевных, но и физических мучений. Не

совесть и не раскаяние заставляют Иуду страдать, а страх вызванный осознанием того, что он предал не человека, а Бога:

Дай душу облегчить мольбами...

Ты Бог... Ты можешь всё простить! [Надсон, 2001: с. 102]

Окончательное понимание произошедшего проявляется, когда в воспаленном сознании Иуды возникает призрак Христа. По сути, в поэме детально изображается клиническая картина психического расстройства. Ужас от содеянного приводит к эмоциональным нарушениям и пробуждает чувство страха, далее в воспаленном сознании Иуды возникают галлюцинации (видения Христа). Сначала он понимает, что это призрак («Он гнал докучное виденье, / Напрасно думал он уснуть, / Чтоб все забыть и отдохнуть...»[Надсон, 2001: с. 101]), но постепенно грань между реальностью и бредовым восприятием действительности стирается, и Иуда начинает воспринимать видение как явь.

В поэму водится монолог героя, обращенный к видению. Монолог является традиционным для лиро-эпической поэмы приемом, позволяющим раскрыть психологическое состояние персонажа, так как «герои, выражая свои чувства и мысли, вместе с автором участвуют в создании у читателя определенного настроения, которое меняется в зависимости от отношения к тому или иному персонажу или событию» [Выровцева, 2001: с. 88].

Монолог Иуды, обращенный к призраку Христа, отражает бредовое состояние этого персонажа:

Дай хоть на час, хоть на мгновенье

Не жить... не помнить... отдохнуть...

Смотри: предатель твой рыдает

У ног твоих... О, пощади!

Твой взор мне душу разрывает...

Уйди... исчезни... не гляди!..

Ты видишь: я готов слезами

Мой поцелуй коварный смыть... [Надсон, 2001: с. 102]

Прерывистая речь Иуды и крайняя степень его эмоционального напряжения передаются в тексте поэмы многочисленными многоточиями. Это введение в текст потока сознания является своеобразным открытием С.Я. Надсона.

На повествовательном уровне в произведение вводится aukторальный нарратив. Следует отметить и то, что одна и та же мысль варьируется в различных видах нарратива. Сначала на уровне нейтрального: «ему прощенья нет», «напрасно думал он уснуть», «он, истерзанный мученьем», затем на уровне aukторального (геройного): «Куда уйти от черных дум?/ Куда бежать от наказания? / Устала грудь, истерзан ум...», и в заключение aukторального:

Беги, предатель, от людей
И знай: нигде душе твоей
Ты не найдешь успокоенья:
Где б ни был ты, везде с тобой
Пойдет твой призрак роковой
Залогом мук и осужденья [Надсон, 2001: с. 103].

Столь подчеркнутое педалирование одной и той же мысли в разных формах нарратива акцентирует основную идею поэмы: Иуда не может быть прощен людьми, а самоубийство – это закономерное следствие его преступления. Разрушение личности и предательство ради денег являются следствием безверия. Человек может отказаться от веры, предать ее, однако вера как особая форма отношения к миру, как и сама божественная сущность, не подвластны воле или разуму индивида.

Итак, смысловым центром поэмы оказываются идеи, высказанные на уровне aukторального нарратива. В него включены прямые оценки и эмоционально-лирические характеристики персонажа и события. Основными средствами создания образа Иуды являются экспрессивные эпитеты, многочисленные повторы и анафоры, прямые обращения, лирические вопросы и восклицания, которые также раскрывают позицию нарратора.

В поэме о событиях христианской истории, предательстве и раскаянии Иуды поэт соединяет разные формы нарратива и в то же время активно использует приемы и выразительные средства, характерные для лирического высказывания (лирические отступления, антитеза и анафорический повтор). На уровне аукторального нарратива раскрывается психологическое состояние персонажа, актуализируются причины его предательства, которые оказываются в произведении С.Я. Надсона не менее значимыми, чем историческое событие. Все это дает возможность утверждать, что поэма С.Я. Надсона восходит к традициям историко-психологических поэм (термин Г. Гуковского – В.Ч.), таких, как «Полтава» и «Медный всадник» А.С. Пушкина, в которых соединено эпическое и лирическое.

Анализ нарратива в поэмах С.Я. Надсона «Христианка» и «Иуда» показывает приверженность поэта традиционному жанровому канону, которая проявляется в строгой событийности, стремлении к историзму, отсутствии иносказательности.

В то же время следует отметить, что в рассмотренных нами поэмах С.Я. Надсона обнаруживаются отдельные черты, которые будут развиваться в поэзии следующего периода. Для лиро-эпической поэмы начала XX века, будут характерны «зыбкость сюжетных линий, отсутствие исторической достоверности, аллегоричность, смена настроений, взаимодействие лирических состояний, сплошной лирический монолог» [Долгополов, 1964: с. 139].

В поэмах «Христианка» и «Иуда» еще нет четко выраженного лирического элемента, но оценка событий и эмоциональное состояние персонажей раскрываются именно в аукторальном нарративе, а это дает возможность утверждать, что начальный этап трансформации историко-психологической поэмы в лирическую связан именно с творческими исканиями С.Я. Надсона.

2.2. МЕХАНИЗМЫ СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ В БАЛЛАДАХ С.Я. НАДСОНА

Литературная баллада стала предметом обстоятельных научных исследований на начальном этапе существования жанра. В трудах Н.Ф. Остолопова, А.Ф. Мерзлякова, Н.Ф. Кошанского, А.И. Галича, О.М. Сомова, В.Т. Плаксина и др. давалось не только определение жанра, но рассматривались наиболее значимые аспекты построения балладного текста.

В современном литературоведении сформулированы основные черты жанра: «Предметом рефлексии баллады и ее фабульной основой является исключительное событие трагического, драматического или комического происхождения <...> К общим стилевым признакам балладного сюжета, варьируемым национальной традицией или временной пропиской, относятся его, во-первых, фрагментарный (эпизодный) и динамический характер, сближающий балладу с новеллой, во-вторых, невероятность происходящего, типологически сходная с анекдотом, и, в-третьих, его фантастичность, родственная волшебной сказке» [Иванюк, 2014: с. 30-31].

Но к сожалению, приходится констатировать, что если жанровые признаки баллады установлены, то это не означает, что проблема форм выражения авторского сознания решена. Впервые она была поднята Т.И. Сильман, которая считала, что собственного отношения к событиям автор «либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично, предоставляя сенсационности самого происшествия и живописной силе характеров свободно воздействовать на читателя <...> Характеры героев так же как эпические партии, в свою очередь, не "переживаются" автором, а развиваются объективно в драматических сценах, в диалоге» [Сильман, 1977: с. 124].

По мнению Т.И. Сильман, авторские характеристики и «лирический герой» в балладах отсутствуют, а при представлении героев используется либо автохарактеристики, либо взаимохарактеристики персонажей. Однако при всей «нейтрализованности» повествования, в балладе возникает

«иллюзия» «непосредственного бездистантного присутствия автора» [Сильман, 1977: с. 135]. Автор не оценивает, не обобщает, но постоянно находится «рядом» с событиями и героями, насыщая действие «элементами субъективного переживания» [Сильман, 1977: с. 157].

Основные положения Т.И. Сильман, касающиеся авторского сознания в балладе, нуждаются в корректировке. Можно согласиться с тем, что лирического героя в балладе, действительно, нет, но оценка событий и отношение к персонажам, тем не менее, выражены достаточно точно.

Общие положения Т.И. Сильман были отчасти пересмотрены С.И. Ермоленко, которая называет одним из основных жанровых признаков иллюзию «автономности» балладных персонажей, заключающуюся в дистанцировании автора от творимого им художественного мира. Автор как бы со стороны наблюдает за происходящим, он «не "растворяется" в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он "отчуждает", отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого "отчужденного"), делая "отчужденное сознание" единовластным субъектом балладного действия, целиком определяющего его течение и развязку» [Ермоленко, 1996: с. 263]. Именно поэтому возникает особый тип балладного лиризма, который характеризуется исследователем, как «результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное сопереживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета» [Ермоленко, 1996: с. 265-266].

Б.П. Иванюком было высказано принципиальное положение о специфике авторского сознания в балладе, которое выражено в субъектной форме: «...отстраненное отношение субъекта поэтической рефлексии к событию, по мнению исследователя, — обуславливает минимализм жанрового стиля (сюжетного и речевого) и его объективированность в

повествовательной или диалогической (реже монологической – от имени персонажа) форме» [Иванюк, 2014: с. 30].

Следовательно, исследователями было установлено, что в балладе авторское сознание выражено в особой форме, принципиально отличной от повествовательной. Однако в современной научной литературе, посвященной жанру баллады, используются традиционные термины: «повествователь» [Никкарева, 2014: с. 250], «лирический повествователь» и «персонифицированный повествователь» [Поплавская, 2009: с. 65], «балладный повествователь» [Ложкова, 2014: с. 37], «автор-повествователь», «повествовательный субъект» и «имплицитный повествователь» [Воронцова, 2010 с. 160-161], «повествователь-рассказчик» [Аминева, 2016: с. 13].

Подобное многообразие названий и терминологическая неопределенность являются доказательством того, что проблема выявления способов выражения авторского сознания в балладе остается нерешенной, а объясняется это внутренней неоднородностью самого жанра. Именно поэтому И.А. Поплавской было предложено разграничение по способам выражения авторского сознания: баллады, в которых основным субъектом речи является повествователь; баллады, в которых события излагаются от лица героя ролевой лирики; и баллады, в которых «повествователь и ролевой герой последовательно сменяют друг друга» [Поплавская, 2009: с. 61].

Отдельной разновидностью жанра исследователь считает произведения, построенные с использованием такого композиционного приема, как «рассказ в рассказе», который не только выполняет сюжетобразующую роль, но и организует «нарративную структуру баллады, раскрывая эмоциональное и функциональное единство автора, повествователя и героя в балладе» [Поплавская, 2009: с. 62].

Полностью принять классификацию И.А. Поплавской мы не можем, но отметим, что она интересна, тем, что в ней подчеркивается многообразие форм выражения авторского сознания в балладе. В предлагаемом различении баллад обнаруживается рациональный подход: так, в балладах, включающих

рассказ персонажа о каких-либо событиях (рассказ в рассказе), функцию представления части событий выполняет повествователь (термин И.А. Поплавской). Он сообщает о случившемся, информирует, убеждает, характеризует героев, передает собственное отношение к происходящему, по сути, – это лицо, представленное «как некто, вовлеченное в действие» [Цит. по Тamarченко, 2004: с. 197].

Однако такой композиционный элемент используется в балладе значительно реже, чем последовательный рассказ о событиях с подчеркнуто внешней позицией к происходящему (например, «Мщение» и «Гаральд» В.А. Жуковского). Сообщение о событии, рассмотрение характеров и их столкновений в необычных ситуациях являются более типичным для баллады. Данные аспекты содержания выражаются в сюжетности, фиксированности во времени, имплицитности в подаче материала, т.е. тех чертах, которые характерны для нарратива.

Соответственно, в балладах с преобладающими диалогическими формами голос героя включается в условно-объективное информирование о событии (например, «Узник» В.А. Жуковского), являясь элементом нарратива, а нарратор не только не персонифицирован, но и не является частью внутреннего мира произведения. Подобная тенденция сохраняется и в балладах-диалогах, характерными признаками которых являются подчеркнутая индивидуализация «речевой манеры персонажей» и ослабление или полное отсутствие «описательно-повествовательного компонента, эпизодичности и факультативности авторского слова» [Боровская, 2009: с. 102].

Нарративность баллады уже стала предметом научных исследований. Авторы коллективной монографии «Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820-1840-хх гг.: проблемы диалога, нарратива и мифопоэтики», изданной в Томске, событийность напрямую связывают с балладным нарративом. Анализ ранних баллад В.А. Жуковского позволяет исследователям выявить такие черты балладного нарратива поэта, как

«элегизации поэтического стиля», утверждение «нового типа романтической народности («Светлана»)), акцентирование объективности, внимание «к событийности и повествованию, к религиозно-философской насыщенности» конкретного произведения [Канунова, 2009: с. 267].

Исходя из этого, можно высказать предположение, что баллада – это специфический жанр именно в сфере представления характера событийности. Это – описательная структура, в которой событийность проявляется на границе взаимодействия лирического и эпического родов. При этом субъектом речи остается нарратор, который воспроизводит событие, обстоятельства, ситуацию, явление, пейзаж, дает характеристику героя и его жизненной судьбы. Читатель, прежде всего, видит того, *кто* изображен или акцент переносится на то, *что* изображается, пропущенное через эмоции и чувства нарратора. Этим и обусловлена особая форма – балладный нарратив, специфика которого заключается в соединении сюжетного-фабульного компонента с эмоционально-медитативными высказываниями субъекта, в саморефлексии, в психологически-бытовой мотивировке, в прямом или опосредованном участии нарратора в разворачивающемся сюжете.

Если принимать во внимание, что нарратив – это последовательность событий, отраженная в тексте, и учитывая специфику в представлении сюжетно-фабульного материала в произведениях рассматриваемого нами жанра, то можно констатировать существование особой нарративной структуры, которую можно назвать балладной. Балладный нарратив проявляет себя в композиции, включающей краткую экспозицию, сообщение о развитии действия, развитие характеров, трагической, как правило, развязке; в специфическом времени (события протекают в настоящем, а при их представлении используется форма прошедшего времени); в прямом изображении развития чувств; в «скачкообразности» действия; в стилистике, максимально приближенной к стилистическим особенностям лирики, в особом типе лиризма (балладный лиризм).

Разработка теории нарратива в жанре баллады напрямую связана с предшествующими исследованиями в области изучения способов выражения авторского сознания. При этом если основными критериями выделения повествователя были в основном внесубъектные формы авторского сознания, выраженные третьим лицом, то при исследовании нарратива как способа выражения авторского сознания критериями выявления становятся: 1) специфика сюжетно-фабульного строения, 2) способы представления героя как носителя определенной системы ценностей, 3) особенности характера событийности.

В балладе событие усложняется за счет повышенной эмоциональности, оценочности, нарочитой сенсационности, подчеркнутой трагедийности, лиричности, что выделяет жанр из круга лиро-эпических произведений и позволяет считать балладу жанром переходным, «стоящим» между лиро-эпической поэмой и лирическим стихотворением.

Жанр баллады не получил в творчестве С.Я. Надсона широкого распространения (число текстов составляет 0,4%), однако анализ написанных им произведений дает возможность рассмотреть художественную эволюцию поэта.

Баллада С.Я. Надсона «Боярин Брянский» «является образцовой традиционной балладой с полным набором содержательных принципов» [Иванов, 2000, с. 105]. В.А. Иванов утверждает, что эта «баллада подражательная, но интересно, что образцом для подражания оказывается русская романтическая баллада классического периода» [Иванов, 2000, с. 105.].

На наш взгляд, «Боярин Брянский» – историческая баллада, в которой С.Я. Надсон обращается к русской истории, к конкретному ее периоду – концу XVI века. Известно, что эпоха Ивана Грозного по-настоящему волновала поэта, об этом свидетельствует, например, несколько вариантов стихотворения «Сон Иоанна Грозного», написанных им в начале творческого пути.

Очевидно, интерес к эпохе можно объяснять тем внутренним диалогом, который вел поэт со своим литературным предшественником М.Ю. Лермонтовым на протяжении всего своего творческого пути. Как в свое время у Лермонтова деспотизм николаевской эпохи вызвал интерес к личности и периоду царствования Ивана Грозного, так и обстановка в стране, предшествовавшая убийству Александра II, заставляла С.Я. Надсона искать в истории ответы на многочисленные и подчас неразрешимые вопросы современной ему российской действительности.

Для понимания специфики балладного нарратива важно указание на источник происхождения текста – «народное предание» и ссылка: «Это предание распространено в Тверской губернии, в деревне Лакотцы», что давало С.Я. Надсону возможность представить описываемое дистанцированно, как событие, лишенное авторского вымысла. При этом нарративность текста усиливалась, происходило его включение в устную народную культуру.

Сюжет баллады предельно прост: удаленный от двора боярин, «опальный кравчий», участник казанских походов вновь призывается царем в Москву, но случайно гибнет, пытаясь остановить побег дочери с возлюбленным. Не в силах пережить свой грех и смерть отца, дочь боярина Мария бросается в реку и тонет.

Следует отметить, что жизненная ситуация, воспроизводимая в балладе, достаточно типична для конца XVI века. В истории этого периода было множество примеров того, как приближенные царя сначала пользовались почетом и уважением, а затем отдалялись от двора или уничтожались (таковы, например, судьбы Сильвестра, Адашева, Алексея Басманова и т.д.). Возвращение опальных бояр ко двору также является неоспоримым фактом истории. При этом следует отметить, что «прощение» бояр было кратковременным, а дальнейший ход событий показал вероломство Ивана Грозного. О репрессиях этого периода историк Руслан Скрынников пишет: «Полоса амнистий безвозвратно миновала, и теперь

некоторые из "прощенных" были убиты <...> Расправы с княжеской знатью были осуществлены как бы мимоходом...» [Скрынников, 1989: с. 140]

В балладе на уровне нейтрального нарратива достаточно точно воспроизводится историческая обстановка. Однако здесь нет углубления в исторические перипетии, отмечаются лишь основные признаки этого периода: славное прошлое царя, борьба за Казань, победа, вероломство властителя, а все внимание сосредоточено на душевном состоянии героя, его переживаниях:

В тереме угрюмом, юность вспоминая,
Жил опальный кравчий с дочкой молодою.
Занятый мечтою о минувшем счастье,
Вспоминая сердцем прежние сраженья,
Нелегко боярин выносил ненастье,
Втайне ожидая царского прощенья.

.....

День пройдет в работе. Вечером ведется
Разговор про славу и былые брани.
Оживет боярин... сердце встрепенется,
Вспомнив про паденье и позор Казани

[Надсон, 2001: с. 90].

Исторические реалии в этой балладе Надсона играют существенную роль. Так, определенный исторический колорит привносит слово «кравчий», которое также локализует время повествования. Известно, что этот придворный чин существовал с конца XV века до начала петровских реформ.

Изображение образа сподвижника Ивана Грозного не было открытием исключительно С.Я. Надсона. Еще в 1833 году В. Кюхельбекером была написана баллада «Кудеяр», в которой изображалось прошлое одного из таких героев – Истома, также освященное победами и ратными подвигами:

Но бился и он под неверной Казанью,
Он, витязь отважный, вскормленный бранью,

Прославил и меч свой и щит [Кюхельбекер, 1939: с. 140].

В балладе В. Кюхельбекера упомянуто и историческое название должности Истома – тиун, т.е. боярин, управляющий землями царя. Указание на то, что он «суд и расправу творит», уточняет, что герой был наместником волости. При этом географические координаты места балладных событий условны: здесь упоминается и Истья – река, протекающая в калужских и московских землях, и «забеглая Печора», и «привольная Запронская страна».

Еще об одном персонаже баллады Кудеяре сообщается, что он «окаянный опальный опричник».

Как в любой балладе, одной из важнейших черт жанра является столкновение характеров. Истома борется с разбойником Кудеяром, и в этой борьбе высокие моральные качества тиуна, благородство его души проявляются еще зримее.

Боярин Брянский, напротив, – персонаж противоречивый. С одной стороны, он страдает, потому что не может больше служить государству («Может быть другие, царству оборона...»), а с другой – им движет гордыня. Мысли и чувства боярина раскрываются в акторальном нарративе:

Может быть, другие стали там, у трона;
Царский взор встречают, пьют из чаши царской...
.....
Сели в царской думе на скамье боярской?

[Надсон, 2001: с. 91].

По-своему он любит дочь, но судьба Маши для него менее значима, чем страстное желание признания царем его заслуг перед тронном.

При всей схожести судеб (оба героя удалены из Москва, у обоих дочери по имени Мария), герои Надсона и Кюхельбекера оказываются в различных жизненных ситуациях. При этом причины поведения персонажей и в одной, и в другой балладах психологически мотивированы. Тиун Истома – благородный и отважный человек, справедливо управляющий народом,

боярин Брянский – эгоистичен. Главными для него оказываются собственные амбиции и уязвленное самолюбие. Истома борется со злом, а боярин Брянский сам несет в себе зло.

Героини баллад также обладают общими чертами. В обоих произведениях это – идеализированные образы. В балладе В. Кюхельбекера это выражено в сравнении:

Все любят Истому. А девицу втрое:
Она ли не счастье всех?
Изронит ли Маша словцо золотое –
Кручиниться, хмуриться – грех;
С приветной улыбкой поднимет ли очи –
Кажись посветлеет угрюмость и ночи...

[Кюхельбекер, 1939: с. 140-141]

В балладе С.Я. Надсона портретная характеристика Марии более развернута, но она также лишена индивидуализации:

Между тем из прежней розовой малютки
Дочь его уж стала девушкой-красою.
На устах лукавых вечный смех да шутки,
Ясный взор сверкает жизнью молодою.
Чуть блеснет, бывало, зорька золотая
Над рекой, одетой утренним туманом,
Уж звенит и льется песня, не смолкая...

[Надсон, 2001: с. 90-91]

Душевное состояние Марии в балладе «Боярин Брянский» передается путем перечисления движений, несущих психологическую нагрузку: «поникла русой головою», «огнем сверкнули» глаза, с тоскою «смотрит в сад», «грудь ее волнуется горе и мученья». Каждая из деталей характеризует Марию как натуру страстную, не менее сильную духом, чем ее отец. Этим и предreshен конфликт между этими персонажами.

Атрибутика трагического и в балладе В. Кюхельбекера, и в балладе

С.Я. Надсона идентична: героини гибнут ночью в пучине темной реки. Различие заключается в том, что дочь тиуна была сброшена в реку разбойником Кудеяром, а дочь опального кравчего, в соответствии с балладной традицией, бросается в реку сама.

Не менее динамично представлен и эпизодический персонаж: возлюбленный «гордой Марии» – Петруша Власов. Его характер раскрывается через характеристику жеста («И широкий ножик рученька сжимала...») и состояния («Жадно грудь дышала, / Полон был отваги взор его суровый...»).

Эпическое пейзажное описание в балладе – это своего рода декорация, своеобразный выразительный фон, на котором разворачиваются действия. Именно он помогает раскрыть сначала драматичность, а затем и трагизм ситуации. Пейзаж становится не менее активным героем, чем основные действующие лица. В начале баллады – это тихая гармоничная природа:

За зеленым лесом зорька золотая
Гаснет, догорая алыми лучами;
С вышины лазурной ночка голубая
Смотрит вниз на землю звездами-очами,
Над рекой клубятся легкие туманы,
И бежит шалунья, нивы обвивая,
Пробуждая плеском сонные поляны,
Темный лес веселой струйкой оживляя.

[Надсон, 2001: с. 90].

И напротив, окружающий мир в эпизоде ожидания побега выступает предвестником последующих трагических событий:

Злобно воет ветер, тучи нагоняя;
За угрюмым лесом дальний гром играет;
Уж давно погасла зорька золотая...

[Надсон, 2001: с. 92].

Далее ветер «с плачем шевелит ветвями», река «с безысходной грустью

глухо ударяет», что предваряет описание в кульминационный момент, когда природа представлена как необузданная, роковая стихия:

По волнам мятежным лунный луч дробится,
И в кустах осоки гробовым рыданьем
Резкий ветер стонет и угрюмо злится,
Проносясь по листьям с тихим завываньем

[Надсон, 2001: с. 92].

Ночная природа является традиционным элементом балладного нарратива. В.Н. Касаткина об образе ночи в балладах В.А. Жуковского пишет: «Балладные ночи, пришедшие на смену умиротворенным, меланхолическим, элегическим вечерам, опасны. Картина ночи – чрезвычайно важный компонент баллады» [Касаткина, 2002: с. 57]. Балладное время – это время ночное, оно всегда наполнено таинственным и фантастическим.

В «Боярине Брянском» используется еще один традиционный элемент балладного нарратива – междометие «чу»: «Чу... хрустят и гнутся камыши речные...» [Надсон, 1962: с. 93] В «Большой толковом словаре современного русского языка» Ушакова отмечается, что это междометие «означает призыв обратить внимание на что-нибудь звучащее, слышное» [Ушаков, 4, 1940: стб. 1298]. В балладном нарративе это – знак перехода от времени условно-реального к времени фантастическому. Он активно использовался еще В.А. Жуковским в «Светлане»:

Все утихло... вьюги нет...

Слабо свечка тлится,

.....

Чу, Светлана!.. в тишине... [Жуковский, 2, 1959: с. 22]

Или там же:

Чу!.. в дали пустой гремит

Колокольчик звонкий... [Жуковский, 2, 1959: с. 24]

В балладе «Людмила» его функции тоже довольно определены:

Спят пригорки отдаленны,
 Бор заснул, долина спит...
 Чу!.. полночный час звучит [Жуковский, 2, 1959: с. 9].

Или там же:

Чу! в лесу потрясся лист.
 Чу! в глуши раздался свист.
 Черный ворон встрепенулся... [Жуковский, 2, 1959: с. 11]

Подобный прием разграничения времени условно-реального и фантастического есть и в балладе «Вадим».

Именно фантастическое время связано с эпизодом «выкупа» утонувшего боярина Брянского. Дворовые бросают в реку деньги, буря успокаивается и река отдает боярина, но отдает лишь на время. Выкуп оказывается недостаточным:

Голова седая с мокрыми кудрями.
 Вот и плечи видно...руки обнажились,
 В серебристой пене борода мелькает...
 И опять седые волны расступились
 И река добычу скоро поглощает... [Надсон, 2001: с. 94]

Строение баллады в целом традиционно. Прежде всего, обращает внимание строгая последовательность развития сюжета: явно выраженная экспозиция, повествующая о прошлом царского сподвижника, раскрывающая его тоску, стремление вернуть ушедшее. В экспозиции сообщается расстановка персонажей и даются их психологические характеристики.

Развитие действия, по существу, представлено как развитие характеров. Из тихой и послушной дочери Маша превращается в сильную личность, которая оказывается способной бороться за свое счастье и противостоять всепоглощающей и эгоистичной любви отца, а любящий отец раскрывается как натура деспотичная и жестокая. Он абсолютно безрассуден в своей ярости: не думает об опасности, когда бросается в реку, преследуя дочь и ее

возлюбленного.

Кульминация произведения обусловлена логикой развития балладного сюжета – это побег Маши и преследование, которые заканчиваются гибелью главного героя. К кульминации примыкает сцена фантастического выкупа, которая, скорее, может рассматриваться как своеобразная дань традиции «таинственного». Развязка же вполне типична для баллады: Мария бросается в реку, так как не в силах пережить смерть отца, виновницей которой себя считает.

Одной из основных черт балладного нарратива является создание иллюзии объективированного повествования. Оно сфокусировано на событиях и характерах, эмоциях персонажей. Причем оценочность в произведении снижена и не вычленяется из общего повествовательного плана. И только в последней строфе нейтральный нарратив заменяется аукторальным:

Нет ее... Погибла *бедная* Мария!

Нет ее... над *нежной*, русой головою

Глухо захлебнулись волны голубые...

[Надсон, 2001: с. 95]

Следует отметить и то, что оценочность усиливается вследствие того, что автором использована анафора, повышающая эмоциональность и передающая трагизм случившегося. Еще более явно безысходность ситуации раскрывается на синтаксическом уровне: многоточиями подчеркивается смятение чувств, паузами акцентирована взволнованность и напряженность повествования. Однако подобные примеры не являются доминантными в балладе «Боярин Брянский». В большей части повествования сохраняется дистанцированность: для нивелирования аукторального нарратива в текст произведения вводится многоголосье, т.е. имитируется объективность. Так, в заключительной строфе смерть Марии представлена через реплики сторонних наблюдателей: «Где ж она? .. Смотрите...вон она мелькает / Над пучиной темной...» [Надсон, 2001: с. 95]. Следовательно, можно

констатировать фрагментарное использование акторального нарратива.

В целом же в балладе «Боярин Брянский» определяющим является нейтральный нарратив. Он проявляется в представлении событий, в описаниях, в передаче чувств персонажей. Балладный лиризм, характерная для него ауторальность в произведении практически не проявлены, так как даже субъективные переживания героев раскрываются в событиях и действиях, а не лирических отступлениях, суждениях и оценках нарратора.

В содержательном плане баллада «Боярин Брянский» выходит на осмысление одной из главных проблем своей эпохи: это невозможность соединения представлений двух поколений о жизни. Если отцы стремятся вернуться к прошлому и идеализируют его, то младшее поколение хочет жить по новым законам. Очевидно, бунтарское движение молодежи периода «Земли и воли», группы «Свобода или смерть», «Народной воли» нашло отражение в характере героини баллады. Если не ради идеи, то ради любви она готова разорвать родственные узы и искать собственный путь к счастью.

Диалоги в балладе «Боярин Брянский» предельно кратки, основным способом представления эпического материала является нарратив.

Иные принципы выражения авторского сознания формируют текст баллады «Олаф и Эстрильда». На смену балладному лаконизму приходит детализация характеров. При этом любовь не является главной темой произведения, восхищение Олафа Эстрильдой становится лишь поводом для акта искусства. Для героини песня – это возможность прикоснуться к той свободе, о которой она мечтает. События раскрываются через внутренние монологи героев и нарративное описание их мыслей и чувств развернуто.

Самохарактеристики и нарративный способ передачи мыслей героев заменяют собой балладное действие. Диалогизм становится приемом драматургизации баллады, прямым изображением эмоций персонажей.

Само же балладное событие двупланово: оно построено на соединении повествования о певце и «истории» жизни дочери короля. Причем один план с легкостью заменяется другим. Внутренний монолог героини разрывает

развитие повествования о певце Олафе и еще дальше переводит произведение от фиксации внешних событий к констатации активной духовной жизни Эстрильды.

Новаторским оказывается и нарративный план баллады «Олаф и Эстрильда». Прежде всего, из произведения исключен такой важный и чисто балладный аспект, как изображение смерти. Она остается за рамками повествования, нарратор предельно дистанцирован от самого события. И только в последней строфе вводятся прямые оценки, выражается отношение к творчеству угасшего на чужбине творца, певца, причиной смерти которого становятся тоска по родине и потеря любви.

Творческая история баллады «Олаф и Эстрильда» необычна. Причины обращения к сюжету объяснил сам поэт в статье «Посмертное стихотворение Пушкина. О г-не Буренине». Некоторые подробности этого критического выступления С.Я. Надсона и перипетии борьбы поэта и одиозного критика были реконструированы А.И. Рейтблатом [Рейтблат, 2014: с. 323-338]. Особенный интерес здесь представляет указание С.Я. Надсона на источник баллады: «Основной мотив ее – бедный молодой певец, влюбившийся в дочь или жену короля и погибший от этой любви, – далеко не нов, <...> множество вариантов на эту тему можно найти во всей северо-западной поэзии, и один из самых близких <...> написан Уландом и переведен г. Вейнбергом под заглавием «Проклятие певца» [Надсон, 1912: с. 267]. Немецкий поэт-романтик почерпнул сюжет из «Памятников древней английской поэзии» Томаса Перси, переработав его незначительно.

В балладе Людвиг Уланда, как и в переводе П.И. Вейнберга, основная мысль заключается в прославлении силы искусства, которое способно пробудить настоящие чувства, и утверждении, что творческий дар несет не только радость, но и страдание и даже смерть. Персонажи в балладе Л. Уланда безымянны, потому что для поэта важна была не любовная коллизия, а тема искусства.

Имена Олаф и Эстрильда впервые появились в статье-фельетоне

«Обезьяна – поэма в прозе» В.П. Буренина (псев. граф Алексис Жасминов). Можно предположить, что над значением их критик не задумывался и выбрал первые попавшиеся западноевропейские имена. Скандинавское имя Олаф носили короли Норвегии, Дании, Швеции с X по XIV вв. Кроме того, в середине 50-х годов XIX был опубликован первый перевод М.Л. Михайловым баллады Генриха Гейне «Рыцарь Олаф».

Имя Эстрильда, как отмечается Томас Булфинч, – германское, но известно оно по английской мифологии: «Локрин женился на Гвендолен, дочери Кориней, но однажды, увидев прекрасную девушку по имени Эстрильда, пленницу, привезенную из Германии, влюбился в нее, и у них родилась дочь, которую называли Сабра <...> Гвендолен приказала бросить свою соперницу Эстрильду и ее дочь Сабру в реку, названную с этого времени по имени девушки» [Булфинч, 2009: с. 26-27].

При создании своей баллады С.Я. Надсон использовал имена, найденные В.П. Бурениным. В какой-то степени двуименное название было данью традиции. Подобный принцип номинации произведений использовал еще В.А. Жуковский («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин»), и хотя его баллады были переводными, названия их индивидуально-авторские.

В прозаической «поэме» В.П. Буренина появляется еще одно имя – Гаральд. Можно предположить, что критик выбрал его, исходя из названия баллады В.А. Жуковского, или вновь обратился к творчеству Л. Уланда и его «Гаральду».

Все имена, таким образом, были заданы изначально. Изменять их поэт не стал, так как это нарушило бы правила «спора» между ёрничанием В.П. Буренина и борьбой за поэзию, предпринятую С.Я. Надсоном.

Сюжет также был предложен критиком. Его прозаическая явно пародийная «поэма» включает пять частей, каждая из которых представляет один из относительно законченных по смыслу эпизодов. Сначала Гаральд спрашивает о певце, потом приказывает доставить его во дворец. Второй эпизод – появление певца Олафа во дворце, далее следует описание

Эстрильды, в четвертом эпизоде – ее чувств («Она не смеялась и не шептала. Ее глубокие, кроткие глаза говорили: томится моя душа, тяжело мне тут, среди этого блеска, среди окружающих меня, одетых в золото и шелк пустых людей. Исцели мое больное сердце, молодой певец, исцели его своими волшебными песнями»[Надсон, 1912: с. 268]); заключительный эпизод – песня Олафа. «Молодой Олаф ударил по струнам. Подобно орлу понеслась его песня, полная силы. Он пел о солнце, которое светит миру, об эльфах, пляшущих на цветах в благоухающую весеннюю ночь, о героях старого времени, сражавшихся в боях, об их честных ранениях и о благосклонности женщин, исцеляющих раны» [Надсон, 1912: с. 269].

Сюжетная линия могла быть заимствована В.П. Бурениным из «Эоловой арфы» В.А. Жуковского и переосмыслена в пародийном ключе. Показательна в этом отношении и последняя часть «поэмы». Здесь обнаруживается пародия на скандинавскую балладу «Улоф и эльфы», которая стала источником творческого вдохновения для Гете в «Царе эльфов»; а также – пародии на баллады А.К. Толстого «Курган», «Три побоища», «Песня о Гаральде и Ярославне», рисующие славное прошлое Руси.

Подчеркнутая ориентированность на традицию русской баллады позволила В.П. Буренину использовать приемы характерные для жанра. В тексте «поэмы» обнаруживается естественная последовательность событий, типичная для баллады. Повествователь максимально дистанцируется от изображения, он не комментирует, не уточняет, а лишь фиксирует этапы развертывания коллизии. При обрисовке отношений между персонажами сохраняется правдоподобие. Какие-либо прямые оценки в пародии отсутствуют, что также является распространенным приемом представления эпического материала в традиционной балладе.

В произведении В.П. Буренина использованы элементы диалогизма, что, как пишет А.А. Боровская, «в принципе соответствует балладному канону» [Боровская, 2009: с. 102].

Вопросительная форма также являлась одной из характерных черт жанра, так как «вопросительное предложение как нельзя лучше соответствовало зачину баллады» [Сильман, 1977: с. 134]. В балладе В.А. Жуковского «Лесной царь» вопросом определяется все развитие действия. Подобную функцию выполняют вопросы в балладе «Кубок»: «Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой, / В ту бездну прыгнет с вышины?» [Жуковский, 2, 1959: с. 162]. В «Людмиле» вопросительная форма не только использована в абсолютном начале произведения, но и распространена на большую часть первой строфы.

У В.П. Буренина вопросительная форма возникает дважды. В начале «поэмы»: «Кто он, – сказал король Гаральд, – кто тот певец, чьи песни раздались по всей Норвегии?», и во фрагменте, представляющем внутренний монолог героя: «Кто сидит, там на троне, рядом с королем, в голубой одежде, подобной небу» [Цит. по Надсон, 1912: с. 268].

«Узнаваемость» отдельных балладных приемов в прозаической «поэме» В.П. Буренина доказывает, что критик пародировал не только «писк и мяуканье» молодых поэтов, но и издевался над всей балладной традицией.

Однако, подчеркнутое следование законам жанра, предпринятое в пародии В.П. Буренина, дает возможность выявить особенности балладного нарратива в произведении С.Я. Надсона, написанном на заданные тему и сюжет.

Для традиционной баллады характерен такой признак, как прерывистость, «скачкообразность» повествования. Этой особенности полностью лишена баллада С.Я. Надсона. Каждый сюжетный ход не только вытекает из предшествующего, но и неразрывно связан с ним. Это доказывает, что поэт в своем стремлении опозитизировать текст предшественника наполняет свое произведение элементами, в большей степени характерными для лирического стихотворения, чем для традиционной баллады, что является закономерным. На уровне своеобразного поэтического эксперимента С.Я. Надсон пришел к

осмыслению тех тенденций, которые обнаруживаются в балладах следующего периода. Например, в творчестве Н.С. Гумилева или И.А. Бунина, которыми использовалась особая балладная модель для выражения субъективного переживания.

Тенденция «движения» от баллады к лирическому стихотворению была отмечена еще Т.И. Сильман, установившей «постепенное затухание энергии движения внешних событий», их замену «энергией внутреннего переживания» [Сильман, 1977: с. 136].

Баллада «Олаф и Эстрильда» – произведение статичное. Ни быстрого, и тем более, скачкообразного развития событий в ней нет. Напряженность внешних проявлений отсутствует, развитие основной коллизии и противостояние персонажей вообще вынесено за рамки текста: оно подразумевается, но не изображается. Очевидно, читатели, хорошо осведомленные о содержании традиционной баллады, должны были «прочитывать» окончание произведения в соответствии со своим читательским опытом.

Однако отдельные особенности произведения позволяют отнести его к жанру баллады. На содержательном уровне – это тема запретной любви и смерти главного героя, хотя ничего фантастического, тайного или «ужасного» в ней нет. Напряженность событийной линии заменена драматизмом и динамизмом внутренних переживаний персонажей. Баллада сосредоточена на чувствах и мыслях главных героев, что является реализацией балладного лиризма.

Лиризм в балладе С.Я. Надсона «Олаф и Эстрильда» обусловлен тем, что поэт создавал не только поэтический ответ В.П. Буренину, но и выступал защитником поэзии. Не случайно статья С.Я. Надсона открывается «словом» о А.С. Пушкине и его «Родословной моего героя»: «Изящная, чисто пушкинская простота стиха, тонкий, грациозный юмор, чарующая мелодичность, роскошь образов и красок, – все это говорит само за себя...» [Надсон, 1912: с. 262]

В своей статье С.Я. Надсон назвал великого предшественника «родным соловьем». Позже в окончательном варианте баллады появится дополнительная шестая строфа (шестой части не было в «поэме» В.П. Буренина), в которой поэт использует это же сочетание слов: «Там навеки затих наш родной соловей...»[Надсон, 2001: с. 297]. Так, С.Я. Надсон подчеркнул, что его баллада не только и не столько о любви, она о поэзии, о величии творческого дара, приносящего и счастье, и страдание, и смерть.

Мотив особого предназначения творчества и избранности поэта возникает уже в первой строфе баллады. В «поэме» королем движет любопытство, и для его удовлетворения Гаральд призывает певца во дворец. В балладе слова короля несут иной смысл. Это уже не только интерес к певцу, но и понимание величины его таланта:

«Кто он, – молвил Гаральд, – тот певец-чародей,
Тот избранник, отмеченный божьим персом,
Чьи напевы звучат по отчизне моей,
Зажигая сердца непонятым огнем?»[Надсон, 2001: с. 294]

В монологе короля присутствует оценочность, которая характеризует и певца Олафа, и самого Гаральда. Причем суждение о «певце» дается в русле пушкинской традиции: поэт – избранник Бога.

Основная тема баллады – трагедия творческой личности – проходит через все произведение. «Певец-чародей» не признан двором. Его появление во дворце вызывает смех в толпе приближенных короля. Реакция придворных на пение героя не изображается в произведении, потому что все внимание сфокусировано на песне.

Важной особенностью текста является передача эмоционального состояния певца Олафа. Именно на динамике его чувств основывается все балладное действие. Сначала герой подавлен богатством и роскошью, но как только он видит Эстрильду, перестает замечать происходящее вокруг. Этот резкий переход от одного состояния героя к другому (от испуга и смущения к восхищению) призван подчеркнуть, что материальное не является для него

высшей ценностью, первичными оказываются чувства и искусство.

Противостояние характеров в балладе сглажено. Однако оно не исключено из событийного ряда. Простота Олафа резко противопоставлена роскоши дворца («Он в крестьянском наряде... / Пышет знойный загар на румяных щеках» [Надсон, 2001: с. 295]). Внутренний конфликт возникает между придворными, иронично относящимися к певцу («пробежал по рядам тихий смех»), и Эстрильдой, которая видит в Олафе родственную душу, человека, который способен ее понять. При этом сильные характеры в открытое противоборство не вступают. Объясняется это тем, что основным конфликтом является противостояние искусства и духовной ограниченности, осознанием высокого предназначения поэзии и обывательским отношением к ней. Так на уровне подтекста балладный лиризм трансформируется в чистую лирику. Этим объясняется и то, традиционные для баллады «страшные» события оказываются исключенными из событийной канвы произведения.

Персонажи в балладе «Олаф и Эстрильда», на первый взгляд, лишены внешних проявлений эмоций, все внимание автора перемещено на внутреннее состояние героев. Действие баллады при этом отличается внешней статичностью, события замедляются. В балладе возникает напряженный внутренний диалог: Олаф восхищается дочерью короля, а она раскрывает ему свои тайные желания. При всей дистанцированности повествования эмоции нарратора сливаются с чувствами главного героя. Это подчеркивается на текстуальном уровне, так как разграничения между внутренним монологом и объективированным изложением событий нет.

Внутренние монологи Олафа и Эстрильды являются средствами ретардации и на формальном уровне не вычленяются из нарратива. Повествование плавно перетекает от описательного фрагмента к внутренней речи персонажа:

И не в силах волненья Олаф превозмочь.

И не в силах отвести очарованный взгляд.

Как зеленая ель в заповедных лесах.

Молодая царица ... [Надсон, 2001: с. 295]

Происходит замещение событийности прямыми эмоциональными оценками, передачей чувств персонажей. Переживания выражаются в монологах, раскрываются в диалогах или передаются в детализированных описаниях мимики, жестов, состояний.

Своеобразным переходом от прямого нарратива к характеристике чувств и мыслей героя становится система риторических вопросов. Первый компонент вопросительной конструкции относится к нарративному плану, второй – внутренний монолог героя:

Боже, что с ним такое? ... То явь или сон?

Кто там рядом, на троне, с его королем?

[Надсон, 2001: с. 295]

Подобный принцип отсутствия разграничения характерен и для художественного времени баллады. Прошедшее и настоящее в произведении не разграничиваются. Так создается иллюзия развертывания события перед читателем – балладный прием, заключающийся в одновременности протекания события и рассказа о нем, что «происходит в некоем настоящем времени, несмотря на употребление грамматически прошедшего» [Сильман, 1977: с. 124].

Композиционным центром баллады является песня Олафа. Ее содержание является прямым переложением на язык поэзии части пародийного произведения В.П. Буренина. С максимальной точностью переданы все заданные в пародии образы. В «поэме» В.П. Буренина: «Молодой Олаф ударил по струнам. Подобно орлу понеслась его песня, полная силы. Он пел о солнце, которое светит миру, об эльфах, пляшущих на цветах в благоухающую весеннюю ночь, о героях старого времени, сражавшихся в боях, об их честных ранениях и о благосклонности женщин, исцеляющих раны» [Надсон, 1912: с. 269].

По сути, именно этой строфой С.Я. Надсон демонстрирует возможности поэтического слова, доказывает, что для поэзии нет запретных

тем, в стихах воплощаются любые эмоции, воспеваются подвиги и чувства («печаль жен и любовь матерей»). Поэзия же способна изменить мир красотой своего звучания.

Строфа превращается в своего рода игру с поэтическим словом. Незначительные изменения и дополнения лексического состава призваны лишь подчеркнуть, что сам поэтический строй, стихотворная форма трансформируют бытовое, обыденное и даже сниженное в прекрасное. Этим достигается достаточно интересный и чисто балладный эффект: дистанцированность нарратора оказывается нарочитой, отношение к песне не проявляется, производимое ею впечатление не оценивается.

Остается только искусство и его воздействие на мир. Становится понятно, что истинная поэзия адресована не конкретным людям, а народу, в широком понимании смысла этого слова, тем, кто способен воспринимать прекрасное. Это подчеркивается в последней части баллады, в которой утверждается, что «родная страна» скорбит об умершем в чужих краях певце.

Последняя строфа баллады носит отрывочный характер, трагический финал жизни Олафа подразумевается, но конкретное его описание опущено. Все построено на недоговоренности и намеренной недосказанности — характерных приемах балладного нарратива.

При создании образа Гаральда также используются традиционные приемы: характер героя раскрывается и на уровне нарратива и в монологе этого персонажа, что является нормой для этого жанра. Однако, в отличие от традиционного балладного героя, он лишен однозначности: Гаральд — могущественный правитель и воин. Как и подобает королю, его окружает роскошь, балладно-сказочное богатство: хрустальные люстры, шелк, алмазы, бархат, золотой трон. Сам же Гаральд представлен в окружении придворных — «толпы гостей».

Богатство дворца подчеркивается и на уровне композиции. Лексическим параллелизмом «Льют хрустальные люстры потоки лучей, / Шелк, алмазы и бархат блистают кругом...»[Надсон, 2001: с. 295] начинается

и заканчивается строфа, характеризующая интерьер, на фоне которого разворачивается событие.

При всей традиционности внешних описаний дворца Гаральда на уровне нарратива проявляются и новаторские элементы. В текст баллады введены чувства певца Олафа, который «...оглушен, ослеплен / И испуган богатством, разлитым кругом...» [Надсон, 2001: с. 295]

По силе воздействия на читателя описание восприятия богатства Олафом значительно сильнее, чем дистанцированное перечисление деталей дворцового убранства. Подчеркивается, что простого человека величие подавляет, а рукотворная красота не вызывает наслаждения. Создается образ пугающей роскоши, которая не несет счастья, а в сравнении с пением Олафа оказывается бесполезной и бессмысленной.

Властность правителя передается тем, что подданные беспрекословно выполняют его желания. Не случайно в монолог героя введена форма повелительного наклонения глагола: «И хочу я услышать их в замке моем!.. / Призовите ж певца!.. Пусть, спокоен и смел, / Он споет предо мной, пред своим королем...» [Надсон, 2001: с. 294]

В то же время Гаральд – правитель-воин, что раскрывается в самохарактеристике героя. В монологе о песнях Олафа дается представление не только о певце, но и о короле:

Я слышал их под грохот железных мечей.

На кровавых полях в беспощадном бою.

Я внимал им в лесу, у бивачных огней

Торжествуя с дружиной победу мою... [Надсон, 2001: с. 294]

Данная опосредованная характеристика позволяет понять, что король не избалованный роскошью правитель, а полководец, принимающий участие в сражениях и делящий с простыми воинами победы и тяготы военного быта.

Образ Эстрильды представлен в балладе через восприятие Олафа. Ее портрет рисуется в деталях, присущих сознанию простого человека. Это – «природные» образы: стройна, как «зеленая ель»; «печально-бледна», как

«сверкающий снег на норвежских горах»; глубина синих очей уподоблена морю «перед близкой грозой». Описание внешнего облика дочери короля имитирует мировидение представителя северной страны.

Эстрильда, как и положено романтической балладной героине, тяготится жизнью во дворце. Ее угнетает духовная несвобода: «Ненавистен и тяжек мне царский венец, – / Ненавистней тюрьмы и тяжелее цепей!..» идеалом для нее является слияние с природой:

Я б хотела бы в лес, где деревья шумят.

Я хотела б в поля, на ковер из цветов!..

.....

Убежать я хотела б на берег морской,

Чтоб послушать, как дышит в тумане волна

И как ветер, ласкаясь играет с волной...

[Надсон, 2001: с. 296]

В самохарактеристике героини намечен явный сдвиг от балладных принципов описания к элегическим, что раскрывается в эмоциональной насыщенности высказывания героини, в ее потребности идентифицировать себя с иным пространством (царский дворец ассоциируется с тюрьмой, а природа – с безграничной свободой). Причем, если природные образы в описании Эстрильды, представленные в балладе через восприятие главного героя, даны в реальных деталях и даже конкретизированы («Снег на норвежских горах»), то свободный мир природы рисуется в образах обобщенных и подчеркнута романтизированных: море, ветер, волна (например, в стихотворении А.С. Пушкина «Узник» использован подобный образный ряд «Туда, где синеют морские края, / Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..» [Пушкин, 1977, 2: с. 120])

Одной из важнейших особенностей стилистики произведения становится использование анафорических повторов. Этот прием проходит через весь текст баллады. Лексический параллелизм обрамляет вторую строфу, с помощью анафоры в ней же отображается эмоциональное

состояние главного героя.

В третьей строфе анафорой передаются чувства героя: «**И** не с в силах волненья Олаф превозмочь, / **И** не в силах отвести очарованный взгляд» [Надсон, 2001: с. 295]. В этом же отрезке текста повтор используется в описании героини: «**Как** зеленая ель.... / **Как** сверкающий снег» [Надсон, 2001: с. 295].

Большая часть монолога героини также построена на системе повторов, в которых сочетаются лексический и синтаксический параллелизмы, а также – внутренняя анафора:

Что мне роскошь дворца? Что мне пышный наряд?

Что мне льстивые речи корыстных врагов?

[Надсон, 2001: с. 295]

Строфа, воспроизводящая пение Олафа, также построена на лексическом параллелизме. Именно этот стилистический прием становится единственным средством передачи действий героя: «пел о солнце», «пел о том», «пел о громких деяньях», «пел о славных сраженьях».

Единый композиционно-стилистический принцип строения строфы сохраняется:

Пел о славных сраженьях и рана бойцов,

О смятеньи их жен, о любви матерей,

О смятеньи и страхе сраженных врагов...

[Надсон, 2001: с. 296]

Для баллады характерно дистанцирование между нарративным способом представления материала и эмоциональными оценками, которые нивелируется за счет введения прямых высказываний, когда возникает личностное отношение нарратора к изображаемому событию. «И была его песнь словно буря дика /, Словно буря ночная в родимых горах. / И была его песнь как молитва сладка» [Надсон, 2001: с. 296].

На системе анафор построена и последняя строфа баллады. Данный стилистический прием является средством прямого выражения отношения

нарратора к смерти поэта-певца. Первая часть строфы конкретизирует невозвратное: «*Не вернется* Олаф. Как в былые года... / Не пройдет он опять никогда, никогда, / *Не вернется* Олаф из-за чуждых морей... / Не звучать его песне ни в царском дворце.../ *Не вернется* Олаф – никогда, никогда!...» [Надсон, 2001: с. 295-296]. Вторая часть – это конкретизация удаленного пространства, указание на место последнего приюта поэта: «*Там, где* жгучее солнце на море песков / *Там, где* пальмы качают короны листов/ *Там* навеки затих наш родной соловей, / *Там* навеки затмилась Олафа звезда» [Надсон, 2001: с. 296]. Усиление эмоций происходит за счет повтора конструкции «там навеки» и фразы «Плачь, родная страна».

Столь активное использование повторов следует объяснять тем, что они позволяют создать эффект нарастания эмоций. В какой-то степени анафоры замедляют действие, но и создают особое состояние напряжения и усиливают лирическое начало.

Подобный прием был типичен для жанра баллады. Т.И. Сильман писала, что он вносит «элемент рефлексии и субъективной оценки, иначе говоря – элемент лирики»[Сильман, 1977: с. 128].

Балладное время в «Олафе и Эстрильде» уникально. Здесь создана абсолютная иллюзия настоящего времени. Читатель становится «со-участником» и свидетелем монолога Гаральда, непосредственно перед ним происходит первая встреча главных героев, он «слышит» песню Олафа.

Особенно уникальной является в этом плане последняя строфа, в которой совмещено настоящее, прошедшее и будущее. Причем строфа характеризуется введением иного типа нарратива – нарратива аукторального, потому что наполнена прямыми оценками. Она выражает чувства и эмоции, которые пробудили в нарраторе события жизни и смерти певца: «Не вернется Олаф – никогда, никогда!» Последние слова баллады являются прямым включением в текст произведения лиризма.

Анализ двух баллад С.Я. Надсона обнаруживает важную тенденцию в эволюции этого жанра. Не случайно В.А. Иванов относит эти произведения к

разным периодам творчества поэта [Иванов, 2000: с. 105], так как в балладе «Боярин Брянский» еще видны следы ученичества. Первоначально поэт использует традиционные для жанра приемы: вводит элементы фантастики, завершает произведения изображением страшной смерти главного героя, использует наработанные В.А. Жуковским нарративные балладные формулы, описательные фрагменты с подробностями и детализацией: здесь и красота природы, и объяснение эмоционального состояния персонажей, и традиционный для баллады сюжетный ход – побег романтических героев, борющихся за свои чувства.

Балладный нарратив проявляется в необычности событий, в необыкновенной силе характеров героев, в их противостоянии сложившимся обстоятельствам.

События в балладе «Боярин Брянский» объективированы, а нарратор дистанцирован от них. Произведение практически лишено оценочности, главным в нем является последовательность событий, приведшая к смерти героев. Важной особенностью сюжета оказывается столкновение сильных характеров боярина Брянского и его дочери. Подобное столкновение сильных личностей и страстей заранее подготавливает трагическое разрешение конфликта поколений.

Общими для баллад С.Я. Надсона являются: балладное время, создание эффекта присутствия читателей на месте происходящих событий. При всей дистанцированности нарратора он воспринимается если не участником, то свидетелем происходящего: он либо сообщает факты, либо оценивает их, либо полностью устраняется от их оценки.

В «Боярине Брянском» нарративный план построен на скачкообразности разворачивающихся событий, в балладе «Олаф и Эстрильда», напротив, все строится на последовательной передаче эмоций, на логике чувства. Балладный прием прерывистости действия возникает только при переходе от пятой к шестой строфе, где движение души героев отходят на второй план, а основными оказываются эмоции нарратора.

2.3. ТИПЫ ЛИРИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В ЛИРИКЕ С.Я. НАДСОНА

Способы выражения авторского сознания в лирическом стихотворении, лишенном традиционной для лирики субъектности, до настоящего времени остаются актуальной проблемой литературоведения. Это связано с тем, что лирическое произведение изначально является выражением чувств и мыслей конкретного индивида, т.е., как указано ранее, в нем отражено субъективное восприятие объекта, предмета живого или вещного мира, внутреннего мира личности, а носитель речи, в таком случае, обозначен личным местоимением и соответствующими грамматическими формами.

При этом за рамками субъектной лирики остаются стихотворения, в которых индивидуально-личностное начало нивелировано. В произведениях такого рода субъект уступает место иным формам представления сообщения. Принципиально изменяется и характер высказывания: воссоздание динамики чувства, движение эмоций заменяется на отражение внешних проявлений, описание картин, изображение действий и поступков людей. Они прямо не связаны с носителем речи и переданы им с позиций наблюдателя.

Одним из первых на движение лирики от интимно-субъектных форм к сюжетно-новеллистическим обратил внимание Б.М. Эйхенбаум, который обнаружил в лирике М.Ю. Лермонтова «сюжетные вещи», «с намеками на определенную ситуацию в прошлом или настоящем, с описанием обстановки» [Эйхенбаум, 1924: с. 113], когда «лирическая тема приобрела характер фабулы» [Эйхенбаум, 1924: с. 114].

Подобные формы Б.В. Томашевский предложил называть фабулярной лирикой. Однако положение о «фабулярной лирике» не было развито исследователем, и он ограничился констатацией: «От чистой лирики следует отделить стихотворения небольшого объема, в которых тематика фабулярна, т.е. присутствует рассказ о ряде событий, связанных в причинно-временную цепь и замыкающихся развязкой» [Томашевский, 1999: с. 242]. Наиболее близко к пониманию особенностей лирики, характеризующейся отсутствием традиционных субъектных форм, подошла Л.Я. Гинзбург. Она отметила

существование произведений, в которых проявляется опосредованное выражение авторского сознания. «Речь здесь идет о лирике, которая не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета или персонажа [Гинзбург, 1974, с. 326]. Для такой лирики существенным становится «опосредование» повествовательное или описательное.

Параллельно с Л.Я. Гинзбург осмыслением феномена «внесубъектной» лирики занимался Б.О. Корман. Основные идеи его исследования сводились к следующим положениям: в лирике «за разнообразием значений, зрительных и эмоциональных образов стоит автор» (*собственно автор, по терминологии Б.О. Кормана – В.Ч.*), к «собственно автору» «близок автор-повествователь», который «рассказывает о каком-то другом человеке и его жизненной судьбе», внимание читателя «обращено на предмет изображения», на то, «кто изображен, и о ком рассказывается», прямые самохарактеристики автора отсутствуют, а его взгляд на мир, отношение к действительности читатель узнает «по тому, как он изображает другого человека» [Корман, 1964: с. 77]. Повествователь скрыт в тексте и вычленяется только «по композиционно-формальным признакам», он «лишь носитель угла зрения, тот, кто размышляет и рассказывает» [Корман, 1964: с. 79-80].

Последовательница этого ученого Д.И. Черашняя уточняет это положение: «Говоря о другом человеке (его жизни, судьбе, характере, ситуации и т.д.), Я принимает на себя функцию повествователя, но, в отличие от эпического повествователя, остается в тексте главной точкой отсчета» [Черашняя, 2003: с. 27]. В изображении героев отражается духовный мир самого повествователя: «Повествование в лирике может быть безличным, что меняет расстояние между говорящим и героем, меняет степень включенности лирического субъекта в изображенную ситуацию. Однако точка отсчета не меняется» [Черашняя, 2003: с. 27].

Для нашего исследования важным представляется утверждение о том, что в «повествовательной» лирике определяющим остается носитель речи, хотя и скрытый за безличностью, отстраненностью, описательностью.

Похожую точку зрения высказывает С.Н. Бройтман: «Если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и «геройный» планы, то ближе к авторскому будут располагаться автор-повествователь и "собственно автор"» [Бройтман, 2000: с. 144]. Таким образом, авторское сознание в лирике с повествовательным началом «выражается через внесубъектные формы <...>: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен <...> Именно при такой форме высказывания наиболее полно создается иллюзия отсутствия раздвоения говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении» [Бройтман, 2000: с. 145].

Вполне убедительная концепция С.Н. Бройтмана вступает в некоторое противоречие с традиционным отношением к повествованию как особому типу речи. Например, Н.Д. Тамарченко пишет: «Термин повествование чаще всего используется при изучении речевой структуры отдельных эпических произведений <...> Между тем содержание этого понятия остается еще в значительной степени не проясненным» [Тамарченко, 2000: с. 279]. Этот же исследователь конкретизирует свою мысль: «Отсутствие сколько-нибудь строгих определений понятия проявилось в том, что авторы работ, посвященных классификации видов повествования, – как в русском, так и в западном литературоведении – сам этот термин никак не оговаривают» [Тамарченко, 2000: с. 281–282].

Солидарен с данной позицией белорусский исследователь С.Ю. Лебедев, отметивший, что «"повествователь" же как литературоведческая категория вообще пока точно не определен...» [Лебедев, 2009: с. 61].

По представлениям С.Ю. Лебедева, лирика, в которой повествование

ведется от 3-го лица, – явление редкое, что объясняется ее родовыми особенностями, направленностью на раскрытие переживаний, а «при непосредственном выражении своих эмоций автор вынужден обозначить себя как "я" или "мы". "Отдаление" субъекта речи от автора может быть возможным лишь при возникновении в произведении черт, присущих эпосу: места, времени, действия. В таком случае возникают субъектно-объектные отношения, такие же, как и в эпосе при повествовании от первого лица, только более "зыбкие", "размытые"» [Лебедев, 2009, с. 85]. Таким образом, повествователь в лирике тождественен рассказчику в эпическом произведении.

С нашей точки зрения, данное положение не совсем корректно, так как принципиальное отличие повествователя и рассказчика заключается в способе представления события (личностном или дистанцированном). На это указывал и В.Е. Хализев: «Повествователь вполне может выступать в произведении и как некое "я". Таких персонифицированных повествователей, высказывающихся от своего собственного, "первого" лица, естественно называть рассказчиками» [Хализев, 1999: с. 236].

Неразличение повествователя и рассказчика заставляет еще раз обратиться к осмыслению форм дистанцированного представления авторского сознания в лирическом тексте.

Сложности в терминологии и проблемы в определении форм репрезентации авторского сознания в лирическом произведении объясняются устоявшимся представлением о лирике как выражении субъективного переживания, где «первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому» [Песков, ЛЭС, 1987: с. 183]. Однако в литературе можно обнаружить огромное число лирических произведений, в основе которых лежит не переживание, а событие, движение пейзажа, изменение свойств личности, т.е. те способы отображения, которые обладают пространственно-временными характеристиками и раскрывают определенную последовательность событий.

Рассмотрение произведений, обладающих данными структурно-семантическими особенностями, стало объектом изучения современной науки, с позиций которой любой текст, содержащий событийность является нарративным.

Наиболее доказательной, на наш взгляд, является концепция лирического нарратива, сформулированная А.А. Чевтаевым. Исследователь не отрицает традиционного понимания сущности лирического произведения, в котором раскрываются внутренние эмоционально-психологические состояния и/или интеллектуальные качества субъекта, однако подчеркивает «наличие в лирике различных способов конструирования художественного мира», одним из которых является наррация [Чевтаев, 2009: с. 12].

А.А. Чевтаевым достаточно четко разграничены традиционный нарратив, обуславливающий строение эпического текста, и нарратив лирический, основа которого также сюжетно-событийна. В эпическом произведении носитель речи выступает в качестве свидетеля событий или посредника между событием и читателем, а в лирическом произведении – это непосредственный участник переживания или события. Причем он может «быть экзегетическим (не принадлежащим повествуемому миру) и диегетическим (находящимся внутри повествуемого мира), что условно соответствует традиционному разграничению повествующей инстанции на повествователя и рассказчика, основанном на грамматическом показателе: повествование от 3-го лица (повествователь) и повествование от 1-го лица (рассказчик) [Чевтаев, 2006: с. 88].

Исследователем высказано два принципиальных положения об особенностях функционирования нарратива в лирике. Во-первых, нарратив появляется в лирике только при наличии элементов сюжетно-фабульной организации текста, то есть там, где «рассказывается некая история, разворачивающаяся во времени и локализованная в пространстве. Однако основой смыслообразования здесь оказывается ментальная деятельность субъекта, реализуемая посредством ряда идеологических изменений его

"точки зрения", обозначающих трансформацию его самополагания в мире» [Чевтаев, 2011].

Во-вторых, нарратив используется в том случае, если важным становится «рассмотрение способов поведения героя как носителя определенной системы ценностей» [Чевтаев, 2011]. Это вполне объяснимо, так как в наррации важен не столько повествовательный план как таковой, а специфика повествования, особенности в представлении характера событийности. Следовательно, формами выражения лирического нарратива являются все компоненты композиционной структуры лирического текста, которые группируются в произведении в соответствии с замыслом поэта, его основной идеей, отражают авторское видение мира.

Композиционные приемы, используемые автором, способствуют акцентированию внимания на наиболее важных для него событиях (конфигурации интриги), а художественный замысел реализуется в нарративной модальности (мотиве (лейтмотиве), повторах, параллелизме, антитезе и т.д.) и нарративной картине мира (хронотопе).

По мнению О.В. Зырянова, лирический нарратив может быть представлен в тексте в формах «драматизированного монолога и драматизированной сцены, описательного очерка в стихах или собственно лирической (стихотворной) новеллы» [Зырянов, 2015: с. 149]. Формы нарратива обусловлены доминирующей в тексте речевой структурой: «повествование (рассказ), описание (дескриптивная установка), драматизация (внутренний монолог или обмен драматическими репликами), медитация (лирические отступления или обрамления сцены-рассказа) или их комбинированные варианты» [Зырянов, 2015: с. 149]. Исходя из этого, О.В. Зырянов предлагает следующую дифференциацию:

1. Драматизированный монолог, или стихотворение с ролевым героем (вымышленным персонажем) предполагает высказывание «от лица вымышленного персонажа – мужского или женского, нередко представителя иного, не авторского, этноконфессионального мира» [Зырянов, 2015: с. 150].

Подобный драматизированный монолог характеризуется психологической динамичностью и конкретностью, в нем создается «ощущение объемности разворачивающейся сцены» [Зырянов, 2015: с. 150]. «Драматическое звучание монолога усиливается за счет особой философии пространства и времени, а также особого типа субъектной организации: в пространственном отношении это детализация, индуктивный способ развития сюжета; во временном измерении – акцентировка возрастных изменений личности; в субъектном плане – диалогическая установка сознания» [Зырянов, 2015: с. 150].

2. Жанровая сценка, или очерковый жанр – произведения с высокой степенью объективации, установкой на дескриптивность (зарисовка с натуры, «жанровое» описание, бытовая сценка, воплотившая оригинальную драматическую коллизию). Лирическое "Я" заменяется лирическими персонажами – участниками драматической сцены. «Отношения между этими персонажами разворачиваются не в субъективном восприятии лирического "Я", а в кругозоре повествователя – как объективно развивающееся психологическое действие» [Зырянов, 2015: с. 151].

При этом занимаемая повествователем позиция не свободна «от лирической субъективности, которая даже в серьезно редуцированной форме дает о себе знать в характеристике действующих лиц». Для подобных произведений характерны: скрытые оппозиции и контрасты, реалистические детали, авторские комментарии, использование инокультурной лексики, «очерковая установка на описательность».

3. Лирическая (стихотворная) новелла – произведение, генетически восходящее к балладной и романсной лирике, лирической новеллистике, обладающее выраженной сюжетностью; со строгой фиксированностью пространственного положения персонажей, «чьи эмоциональные реакции "опредмечиваются" в конкретных действиях и психологических жестах», а драматическая сцена приобретает специфическое лирико-повествовательное обрамление [Зырянов, 2015: с. 153].

В таких произведениях структура авторского сознания усложняется за счет временных смещений точки зрения. «"Чужое слово" может входить в речь субъекта или «преломляется в субъектно-речевой зоне героя на правах "отраженного" слова» [Зырянов, 2015: с. 153].

Классификация О.В. Зырянова представляет определенный интерес, так как она позволяет разграничить тексты с различными нарративными формами. Однако использование жанрового подхода мы считаем не совсем целесообразным, так как лирический нарратив функционирует в произведениях, традиционно относимых к жанру лирического стихотворения. Именно поэтому мы предлагаем выделять следующие формы лирического нарратива: нарративно-ролевую, нарративно-описательную и нарративно-новеллистическую формы.

Тексты стихотворений С.Я. Надсона, структура которых обусловлена лирическим нарративом составляют 18,4 % от общего числа произведений поэта. Из них 11,7% – это нарративно-описательная форма («Блещут струйки золотые.», «Наедине» («Когда затихнет шум на улицах столицы...»), «Похороны» («Слышишь – в селе, за рекою зеркальной...»), «Заря лениво догорает...», «Поэзия» («За много лет назад, из тихой сени рая...»), «Погоди: угаснет день...», «Облако» («День ясен...Свод небес и дышит и сияет...»), «Робко притаившись где-нибудь с игрушкой...», «В лунную ночь» и др., 4,9% – нарративно-новеллистическая («Сон Иоанна Грозного», «Томас Мюнцер», «Отрывок», «Икар», «Легенда о елке» и др.) и 1,8% – нарративно-ролевая («Признание умирающего отверженца», «Бедуин», «Мать» («Спите, ребятки; умаялись ноженьки...»), «Чтоб вы все поняли, – начну издалека...», «Он к нам переехал прошедшей весной...»)

Нарративно-ролевая форма обуславливает строение произведений, традиционно относимых к текстам, в которых «выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора» [Хализев, 1999: с. 352]. По отношению к таким текстам долгое время использовался термин «ролевая лирика», введенный в научный оборот В.В. Гиппиусом в статье «Некрасов в

истории русской поэзии XIX века» (1949 г.). Исследователем отмечалась социально-психологическая заданность «объективированного» героя стихотворений, а целью становилось не только создание образа-характера, а лирическое содержание, которое с этим образом соединялось [Гиппиус, 1966: с. 267-268].

Понятие «герой ролевой лирики» достаточно долго не было востребовано в литературоведении. Вводились иные термины, которые значительно проигрывали по своей смысловой наполненности: Н.Л. Степанов предлагал героя, сознание которого принципиально отличается от авторского, называть «лирический персонаж» [Степанов, 1959: с. 109-110], Л.А. Плоткин – «объективный» герой [Плоткин, 1981: с. 35], Д.Е. Максимов использовал термин «условный лирический персонаж» [Максимов, 1939: с. 9], Н.Я. Берковский – «чужое я» [Берковский, с. 193].

Специфика лирики, отличающейся от субъектной, была выявлена Б.О. Корманом. «Сущность "ролевой" лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом: автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворениях, но скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними», – отмечал исследователь [Корман, 1964: с. 165].

Особый акцент Б.О. Корман делал на стилистических особенностях «ролевой лирики», в которой «стилистически окрашенное слово» выполняет характеристическую функцию, т.е. позволяет соотнести образ «с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой» [Корман, 1964: с. 166]. Таким образом, «ролевую лирику» отличает стилистическая целостность, при которой недопустимо использование разнородных стилистических элементов в рамках одного текста.

Критика этой точки зрения была высказана А.М. Гаркави: «Определение Кормана внутренне противоречиво, как и сам термин: если «ролевая», то не лирика; если голос героя является ведущим и впитывает в

себя голос самого автора, то опять-таки, речь идет уже не о лирике, а о произведении лиро-эпическом» [Гаркави, 1976: с. 56].

Сомнения А.М. Гаркави вполне закономерны. Совершенно очевидно, что «ролевую лирику» трудно безоговорочно отнести к лиро-эпическим жанрам, потому что действие как таковое в ней отсутствует, а событийная линия ослаблена. Однако и традиционного субъектного представления авторского сознания в таких произведениях нет. В защиту позиции Б.О. Кормана можно отметить следующее: литературовед видел различия между способами представления авторского сознания, выраженного традиционными субъектными формами и формами повествовательными, к которым и относил стихотворения «ролевой лирики». Б.О. Корман вполне осмысленно сблизил стихотворения «повествовательного» характера с «ролевыми», предложив в качестве единого приема анализа рассмотрение внесубъектных форм, т.е. подчеркнул тем самым близость «ролевой лирики» к «повествовательной». Кроме того, исследователь отметил «двуродовую» природу произведений «ролевой лирики», их соотнесенность и с лирикой, и с драмой, указал, что голоса героев в ней «соответствуют несобственно-прямой речи в эпосе» [Корман, 1964: с. 157].

На эти же особенности «ролевой лирики» указывает и А.А. Моисеева: «Действительно, субъект речи в ролевой лирике открыто предстает как носитель иного, отличного от авторского, социально-бытового и культурно-исторического типа», он далек от автора-творца и «обнаруживает несомненную близость к герою драматическому» [Моисеева, 2007: с. 6].

По нашему мнению, концепция Б.О. Кормана, хотя и остается востребованной [Ефремова, 2010; Князева, 2012; Круглова, 2009; Ложкова, 2013; Малыгина, 2005; Моисеева, 2007; Цветкова, 2012], нуждается в некоторой корректировке, исходя из специфики современного развития литературоведения.

Необходимость уточнений и дополнений теории «ролевой лирики» была отмечена С.Н. Бройтманом. Исследователь обратил внимание на то, что

в лирике XIX века происходило изменение традиционных форм субъектности: «основные интенции "я" направлены не на "мы", а на "другого"» [Бройтман, 1997: с. 86], таким образом, возрастает роль «синкретических и собственно диалогических форм высказывания», формируются «разные типы субъектного синкретизма»: несобственно-прямая речь, игра точками зрения, голосами и интенциями, формами «чужого слова».

По мнению исследователя, одним из основных принципов произведения с «другим» субъектом является «принятие сознания носителя речи» как сознания «героя», либо его голоса или голосов, либо в форме интенции, т.е. когда «"другой" в этой художественной системе принят внутрь "я" (как одна из его интенций). При этом произведение сохраняет «в той или иной форме и степени ощутимую "другость"» [Бройтман, 1997: с. 178].

Нарративно-ролевая форма представлена в произведении монологом, произносимым персонажем, в котором предметом изображения становятся его эмоции. Состояние героя, его переживания, вызванные бытийными обстоятельствами, отличаются от внутреннего мира субъекта, представленного в произведениях с прямой прономинализацией, т.е. лексико-грамматические формы остаются субъектными, однако носитель речи в стихотворениях нарративно-ролевой организации выступает в качестве объекта, а основным способом его объективизации является речь.

Стихотворение «Признание умирающего отверженца» (1878 г.) С.Я. Надсона построено как монолог героя о превратностях судьбы, нужде, лишениях, разочарованиях. Личное в нем самым тесным образом связано с социальными и общественными проблемами, заставившими героя опуститься на дно жизни.

Авторский и геройный планы разграничены. На это указывает заголовок произведения, акцентирующий «нетождественность говорящего автору» [Моисеева, 2007: с. 15].

В этом стихотворении С.Я. Надсона явно проявляются черты,

характерные для жестокого городского романа: мелодраматизм, мотив неизбежной смерти, исповедальность. М.А. Тростина, рассматривая типы героев жестокого городского романа, отмечает: «Изложенная в произведении исповедь их души склоняет слушателя в сторону оправдания героев: они вызывают сочувствие, сострадание, а жестокий приговор, заключенный в финале романа, воспринимается как незаслуженное наказание» [Тростина, 2003: с. 202]. Именно такая установка характерна и для стихотворения С.Я. Надсона «Признание умирающего отверженца».

Заголовок стихотворения имеет особую семантическую наполненность: «признание» синонимично таким понятиям, как «откровение», «исповедь». Смысловую функцию выполняет и лексема «умирающий», подчеркивающая, что этот монолог является своего рода подведением итогов жизни. Однако наиболее значимую роль в заглавии играет указание на характерологический признак – слово «отверженец», которого нет в лексическом составе русского языка. Общеупотребительным являлось – «отверженный» в значении «бесправный, угнетенный, лишенный всех благ» [Ушаков, 1938, 2: ст. 901]. Так уже в заглавии стихотворения в совокупности представлены два принципа произведения – коммуникативная направленность и сюжетная обусловленность текста.

По сути, монолог становится обращением к жестокому миру, который уничтожает все лучшее, что есть от рождения в душе человека. С.Я. Надсон развивает идеи, высказанные Ф.М. Достоевским о том, что в человеке от рождения заложено доброе и злое. Но если Достоевский считал, что человек сам избирает свой путь и выбирает между Богом и Дьяволом, то Надсон, напротив, воссоздает историю жизни персонажа, который не в состоянии изменить свою судьбу.

Беспросветность русской жизни раскрывается в биографии героя. Уже первая установка – «Я не был ребенком...» – объясняет глубину нравственного кризиса в стране, когда ребенок оказывается выброшенным из жизни.

Композицией произведения обусловлены смысловые границы каждого из этапов жизни персонажа: безрадостное детство, когда ребенок оказывается лишенным доброты, юность – период формирования мировоззрения, воровство, суд, тотальное разочарование, ожидание смерти.

Закономерным итогом неприятия героя миром становится преступный путь, который избирает «отверженец». Причем ни раскаяния, ни мук совести он не испытывает: судьба вора ничем не отличается от жизни законопослушного человека: в мире, где искажены все ценности, ничто не вызывает протеста. И, напротив, в описании суда, где речь идет о необходимости труда и пользе обществу, возникают закономерные вопросы о несправедливом распределении доходов в стране; «работать» в мире торгашества бессмысленно.

Основные обвинения герой адресует обществу, которое оставляет человека без помощи и участия. По сути, одна из основных мыслей, реализованных в произведении, – это мысль о жестокости мира, который уничтожает лучшие чувства и нормальные этические представления о жизни.

Включены в стихотворение и традиционные для лирики поэта размышления о силе духа человека. Герой искренне гордится тем, что не смирился, не стал «просить подаяния» и остался свободным. Дилемма – нарушение гражданских законов или отказ от них ради сохранения чувства собственного достоинства – даже не возникает в сознании персонажа, потому что воровство для него оказывается меньшим нравственным преступлением, чем унижение. Смерть же воспринимается как избавление от земных страданий.

Стихотворение развивает тему борьбы, характерную для всего раннего творчества С.Я. Надсона. Образ борца, который возникает в субъектной лирике поэта, трансформируется в образ вора. Этот же образ приобретает черты, присущие лирическому субъекту, черты личности, готовой сражаться, но растратившей свои силы в бессмысленной борьбе с пороками мира.

В стихотворении «Признание умирающего отверженца» нарушен один

из основных принципов ролевой лирики, который был отмечен Б.О. Корманом, – это стилистическое оформление высказывания, которое принципиально отлично от субъектной лирики поэта. Отсутствие различий на стилистическом уровне объясняется тем, что носитель речи является представителем разночинской среды, к которой относил себя и сам поэт. Поэтому речевая характеристика «отверженца» несет ту же стилистическую окрашенность, что и большая часть лирики С.Я. Надсона. Следовательно, образная система стихотворения также оказывается неразрывно связанной с другими произведениями, относящимися к ранней лирике поэта. В стихотворении использован тот же набор характеристик, которые возникают в большей части гражданской лирики Надсона: «тяжелое бремя лишений», «угрюмая» дорога, жажда «света и воли», потеря «чувств святых».

От субъектной лирики стихотворение «Признание умирающего отверженца» отличается тем, что дискурс субъекта является повествовательным, так как основу его составляет рассказ о событиях жизни героя. Выбор такого повествовательного механизма обусловлен на уровне нарраторской коммуникации, т.е. проявлен в модели бытия, создаваемой в стихотворении. Несовпадение авторского и геройного планов необходимо было для того, чтобы создать иллюзию полной достоверности рассказанной истории, а значит и характеристикам общества, данными в стихотворении.

В стихотворении С.Я. Надсона «Мать» (1878 г.) лирическое признание делается от лица субъекта женского рода, т.е. разграничение авторского сознания и персонажного планов возникает уже на лексико-грамматическом уровне, а объективизация образа героини выражена на уровне номинации текста и в грамматической форме женского рода: «я разрыдалась». Однако появляется она только в последней строфе, а через весь текст проходит обобщенная форма «мы», которой подчеркивается духовная близость матери и ее детей: «Полно, не плачьте: быть может, и справимся, / Добрые люди помогут – оправимся...» [Надсон, 2001: с. 67]

Эмоциональное состояние отчаяния передают риторические вопросы и

восклицания:

Спите, ребятки; умаялись ноженьки:

Шутка ль семь верст отхватать?

.....

Холодно? Нате, закройте, родимые...

Дров ни полена, – беда! [Надсон, 2001: с. 67].

Образ женщины в произведении создается особыми лексико-стилистическими средствами. Уже в самом начале текста использованы слова, выполняющие характерологическую функцию: героиня представлена как личность, бесконечно любящая своих детей и способная ради них преодолевать трудности. Тревога и страх за их жизни являются чувствами, определяющими ее внутреннее состояние.

Стихотворение Надсона представляет собой своеобразное развитие темы, заданной в стихотворении Н.А. Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...», что проявляется как на идейно-тематическом уровне, так и на формальном: оба произведения написаны дактилем, оба являются развитием темы женской доли. В стихотворении Н.А. Некрасова представлено сознание героя-разночинца, который рассказывает о собственной жизни и судьбе гражданской жены, у С.Я. Надсона это – монолог женщины, похоронившей мужа. Сходство текстов заключается и в том, что исповедь героев вызвана похожими жизненными ситуациями: беспросветная нужда, трагическая предопределенность будущего, смерть (в стихотворении Н.А. Некрасова – ребенка, в стихотворении С.Я. Надсона – мужа героини).

Определенное влияние на содержательную сторону стихотворения Надсона оказала и поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Событийным центром этого лиро-эпического произведения являются похороны крестьянина («Как водится, в яму спустили, / Засыпали Прокла землей; / Поплакали, громко повыли, / Семейю пожалели») и размышления о судьбе семьи:

За Дарьей – соседей, соседок

Плелась негустая толпа,
 Толкуя, что Прокловых деток
 Теперь незавидна судьба,
 Что Дарье работы прибудет,
 Что ждут ее черные дни

[Некрасов, 1982: с. 90]

В стихотворении С.Я. Надсона трагический пафос также определяется потерей кормильца:

Трудно мне, детушки, трудно, любимые,
 Давит злодейка нужда.
 Мужа сегодня на денежки медные
 Скрыли в могиле сырой [Надсон, 2001: с. 67].

При этом в поэме Некрасова Дарья – сильная женщина, которая готова на любую работу и даже не допускает мысли, что не сможет своим трудом прокормить детей. Надсоновская героиня – истощена и немощна («Грудь истомили болезнь и страдание, / Силушки нет работать»).

Стихотворение «Мать» осложнено и внутренним конфликтом, которого нет в поэме Н.А. Некрасова. Героиня понимает, что выжить ее дети смогут только, если она сможет переступить через свою гордость и пойдет просить милостыню:

Страшно, родные, просить подаяния,
 В холод под вьюгой стоять.
 Страшно, родные, людского презрения.
 Страшно насмешек людских.
 Много любви и немного смирения
 Надо чтоб вытерпеть их [Надсон, 2001: с. 67].

Представление об эмоциях героини передается развернутой анафорой «страшно, родные» и усиливается повтором лексемы «страшно». Так внутренний мир персонажа оказывается противопоставленным миру внешнему, наполненному злом, и Надсон, как и в большей части своих

стихотворений с субъектной организацией, утверждает, что противостоять жестокости мира невозможно.

Для С.Я. Надсона важна была достоверность и фактическая, и эмоциональная. Это подчеркивается речевым портретом персонажа. Стилистика текста раскрывает принадлежность героини к народной среде. В стихотворении Надсона использованы чисто народные обороты: «умаялись ноженьки», «Шутка ль семь верст отхватать?», «Давит злодейка нужда», «Завтра пойду я с сумой...» и т.д.

Обращение к внутреннему миру женщины и особенностям ее сознания вызвано стремлением показать полную трагизма жизнь России. Женщина в представлении поэта эпохи «безвременья» оказывается наиболее незащищенной от жестокого мира.

Стихотворение «Чтоб вы все поняли, – начну издалека...» является нарративно-ролевым. Оно построено на монологе-воспоминании свободолюбивой девушки, выросшей в семье простых рыбаков. Героиня с детства впитала дух свободы. Очевидно, поэтому и представлена поэтом как дитя моря. Удивительное проникновение в мир природы, полное слияние с ним – основная черта героини стихотворения.

Произведение С.Я. Надсона становится утверждением идеи женской свободы, которая формируется, несмотря ни на какие жизненные трудности, и помогает выстоять в любых испытаниях.

Примером ролевой лирики С.Я. Надсона является стихотворение «Он к нам переехал прошедшей весной...», в котором также представлено женское сознание. Героиня стихотворения – пожилая женщина, которая почувствовала искреннюю материнскую любовь к совершенно постороннему человеку.

В стихотворении возникает антитеза столицы и тихого уголка на берегу моря. Если столица губит людей, то спокойная и гармоничная жизнь рядом с природой возрождает к жизни. Однако главным является образ героини, которая оказывается способной на настоящее глубокое чувство и

самоотречение ради спасения жизни чужого человека.

Анализ данных текстов позволяет сделать вывод о том, что женщина в нарративно-ролевой лирике С.Я. Надсона идеализирована. Каждая из героинь оказывается сильной личностью, готовой нести в мир добро. Так проявляются особенности мировосприятия поэта. Его героини – яркие личности, способные на открытое проявление чувств. По этому качеству героини нарративно-ролевой лирики являются своеобразным продолжением образа героини любовной лирики поэта. Даже обреченность на страдания не делает их слабыми. Создается устойчивое впечатление, что женщина в художественном мире поэта оказывается душевно более сильной, чем мужчина. В ней почти нет рефлексии, зато проявляется страстное стремление облегчить жизни и защитить любимых людей. Обращение к воспроизведению женского сознания доказывает желание С.Я. Надсона придать своей лирике более универсальный характер.

Нарративно-описательная форма характерна для стихотворений с элементами визуализации. В них отображены повседневная жизнь, человек в окружающей его действительности, явления и состояния природы.

В современном литературоведении принято считать, что нарративные и описательные формы противоположны. Но это не совсем так, в состав нарратива достаточно часто включаются описания. Если же речь идет о лирике, то различия между нарративно-описательными и прямо-описательными формами еще более различимы. Описательные формы характеризуются статичностью, а нарративно-описательные, напротив, передают динамичные процессы в природе, в бытии, общественной жизни и т.д.

Различия сохраняются и на уровне выражения авторского сознания. В прямых описаниях, как правило, используются субъектные формы, в нарративно-описательных субъект речи не выражен на лексическом уровне, но проявлен в тексте стихотворения на уровне оценок, выразительных средств, хронотопа.

«Блещут струйки золотые...» (1878 г.) – стихотворение, стоящее особняком в ранней лирике С.Я. Надсона. «Чисто» эстетический пейзаж (*термин Т.Я. Гринфельд-Зингурс – В.Ч.*) в творчестве поэта явление чрезвычайно редкое. Как правило, природные образы иллюстрируют внутреннее состояние лирического субъекта или определяют круг его мыслей и чувств. Ночь в стихотворении «На заре» (1878 г.), структура которого определяется автокоммуникацией, «вводит» темы борьбы и страдания, традиционный для лирики поэта мотив болезни («Только ты не знаешь неги и покоя, / Грудь моя больная...»), в стихотворении «Кругом легли ночные тени» (1878 г.), построенном на принципах интерсубъектности, тематика, образы и мотивы те же. В стихотворении «Ночью» (1878 г.) использован похожий принцип выстраивания образной и мотивной систем:

А вдали за рекой полосой золотистою

Догорает земля в небесах.

Успокойся и ты, моя грудь наболевшая...

[Надсон, 2001: с. 54]

Образ ночи с ее обязательными атрибутами (заря, лунные лучи, блеск воды) полностью соответствовал представлениям С.Я. Надсона о гармоничном пейзаже; тем представлениям о красоте, которые начали складываться на самом раннем этапе и сохранялись на протяжении всей творческой жизни поэта.

Стихотворение «Блещут струйки золотые...», с одной стороны, является пейзажной зарисовкой, с другой, оно усложнено и необычно тем, что в тексте нет прямого выражения лирического «я», отсутствуют формы субъективизации речи. Однако в нем отсутствует и явное разделение личностного «я» и опосредованного восприятия ночной природы. Характеристика пространства организуется посредством движения «точки зрения» нарратора, которое формирует пространственные координаты текста.

В начале стихотворения дается характеристика реки, а в завершающей

части – ночного неба: взгляд нарратора перемещается снизу вверх. При этом пространство обладает целостностью и гармоничностью. Это подчеркивается тождественными колористическими средствами, которые использованы в начале и в конце стихотворения:

Блещут струйки золотые,
Озаренные луной...

.....

И блестящей полосой
Золотой зари сиянье

Догорает за рекой [Надсон, 2001: с. 67].

Органической частью этого природного мира является человек. Однако различия существуют: природа безмолвна и гармонична изначально, человеку же необходимо выражать свои эмоции и гармонизировать мир. Таким способом выражения эмоций становится песня: «Как на Волге на реке». Строка из нее дана в тексте стихотворения как цитата: «Чистый тенор запекает / "Как на Волге на реке"...». В фольклорной традиции песни с подобной художественной формулой не существовало. Известна бурлацкая песня «Вниз по Волге-реке» (варианты: «Вниз по матушке-Волге...», «Вниз по матушке, братцы, по Волге»).

Ближе всего надсоновская строка к началу стихотворения А.С. Пушкина «Как по Волге-реке, по широкой» [Пушкин, 1977, 2: с. 300], открывающего цикл поэта о Степане Разине и являющегося стилизацией под народную песню. Однако «песня» из цикла А.С. Пушкина широкого распространения не получила. «Народ ее не запел, потому что это была поэтическая стилизация – блистательная, точная и глубокая, но все же стилизация» [Смолицкий, Смолицкий, 2003: с. 52].

Образ же Степана Разина был популярен. Как справедливо указывают исследователи: «70–80-е годы XIX столетия – время наиболее активной деятельности "Народной воли". Для русской интеллигенции того времени Степан Разин, прежде всего – вождь восставшего крестьянства» [Смолицкий,

Смолицкий, 2003: с. 52].

Так, цитата, используемая С.Я. Надсоном, направлена на активизацию читательского опыта. Она должна была вызывать ассоциации со стихотворением А.С. Пушкина и образом бунтовщика Разина. При этом стихотворение «Блещут струйки золотые» не имеет принципиальных отличий от пейзажной лирики раннего периода творчества, в которой природный мир является отражением душевного состояния человека.

С пушкинским текстом стихотворение С.Я. Надсона сближает и использование принципа сужения, а затем расширения пространства. М.Л. Гаспаров указывает, «что когда предмет стихотворения не динамичен, а статичен, то от фразы к фразе (а часто и внутри фразы) может меняться охват предмета, широта поля зрения. В центре внимания в этом случае — существительные. Так строятся прежде всего описательные стихотворения и части стихотворений» [Гаспаров, 1997: с. 511]. В стихотворении А.С. Пушкина это выражено в смещении точки зрения от общей характеристики пространства реки к лодке. Оно начинается как бы издалека — с упоминания широкой реки, постепенно приближаясь к месту действия, описывается лодка, затем плывущие на ней казаки, и, наконец, говорится о главном персонаже,

Процитированная С.Я. Надсоном пушкинская строка является композиционным центром произведения. Она открывает вторую строфу и знаменует тематическое смещение от пейзажа к миру людей. Завершение строфы вновь возвращает к пейзажу.

Следует отметить и то, что поэт использовал 4-х стопный хорей, размер, традиционно соотносимый с народной поэзией: большая часть стилизаций под фольклорные песни написана именно этим размером.

Нарратор в стихотворении С.Я. Надсона экзегетический, так как смысловым центром является внешние объекты — ночная природа и песня, но опосредованно они раскрывают отношение к видимому и слышимому носителю речи, выведенного за рамки поэтического текста.

Несколько иными являются стихотворные тексты с диегетическим нарратором. На наш взгляд, единственным существенным отличием в них, по сравнению с субъектной лирикой, является наличие сюжета. Так, в стихотворении «В тени задумчивого сада» (1879 г.) нарратор находится в центре разворачивающихся событий, внутри повествуемого мира. Он передает удивительный по красоте пейзаж: река, кусты акаций, ива над водой.

Поэтом использован традиционный принцип изображения русской усадьбы, который возникает в русской лирике начала XIX века, в стихотворениях П.А. Вяземского «К подруге», Н.М. Языкова «Тригорское» и т.д.

Покой и гармония природы становятся фоном, на котором зарождается любовное чувство. В первой строфе образ юной подруги возникает как видение на фоне «прозрачных сумерек». Облик героини состоит из мелких деталей ее поведения: проявления и робости, и лукавства, и гордости. Она – органичный человек, способный привлечь не только внешней красотой, но и своеобразием духовного мира.

Стихотворению свойственна эмоциональная приподнятость, выраженная в отношении к окружающему миру, природе, пению девушки. Очевидно, произведение отражает впечатление от первых, полных романтики, ночных летних свиданий. А поэтизация природы и любви становится основным художественным приемом стихотворения о встречах «в тени задумчивого сада».

Образ любимой девушки, проходящий через все творчество поэта, удивительно цельный. В стихотворении «Не вини меня, друг мой, – я сын наших дней...» лирическая героиня – чистый и духовный человек, наполняющий жизнь радостью и смыслом. Стихотворение, тем не менее, полностью соответствует общей концепции любовной лирики поэта. Характеристика адресата в нем занимает значимое место, но не является основной. Первичными для лирического субъекта оказывается он сам и

движение его чувств, выстраивающееся в законченный сюжет. Это подчеркивается на уровне текстового объема. Первая строфа (восьмистишие) включает самохарактеристику диегетического нарратора, вторая – распадается на фрагменты: характеристику возлюбленной и рассмотрение и осмысление мыслей, свойственных страдающему человеку, неспособному разорвать связь с прошлым.

В стихотворении возникает ситуация, когда любовь не способна освободить от душевных страданий: сердце наполнено скорбью и тревогами. Человек не может полностью раствориться даже в самом светлом чувстве, поэтому и утверждает:

Я с вопросом и к самой любви подхожу

И пытливо ее разлагаю!.. [Надсон, 2001: с. 205].

Причины подобного отношения к любви конкретизированы: это сомнения, т.е. то состояние, которое изначально характерно для лирического субъекта. И объяснение этому дано в емкой и эмоциональной фразе: «... я сын наших дней». Так, изображение чувств и межличностных отношений становится источником для передачи типичных для поэта мыслей о неспособности личности изменить свое мироощущение.

Нарративно-новеллистическая форма восходит к стихотворной новелле как «событийному, символичному, наполненному семантической насыщенностью» жанру [Рогаткина, 2011: с. 16], которой присущи следующие черты: «краткость формы и лаконизм композиции» [Рогаткина, 2011: с. 16], драматичный и напряженный сюжет, не имеющий трагической развязки, наличие «нескольких персонажей, наделенных рядом поступков и переживаний, определенными психологическими контурами, с эмпирическими деталями и подробностями» [Чумаков, 1993: с. 86]. Важно и то, что проблематика «новеллы по преимуществу романическая; основной конфликт в новелле нового времени – как правило, внутренний конфликт, связанный с частной судьбой человека, строем его интимных чувств и душевных переживаний» [Рогаткина, 2011: с. 18].

Как правило, основу сюжета новеллы составляет одно событие. На это указывает и М.Н. Эпштейн: «Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета – центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события» [Эпштейн, ЛЭС, 1987: с. 248]. Следовательно, лирическая новелла обладает определенной сюжетно-событийной целостностью и отражает душевное состояние героя. Причем таким героем может быть как историческая личность, культурный персонаж, так и частный человек, поэтому по тематике и природе сюжета стихотворная новелла может быть исторической, мифологической или бытовой.

В лирике С.Я. Надсона к нарративно-новеллистическому типу относится стихотворение «Сон Иоанна Грозного», представляющее интерес для понимания мировоззренческих позиций поэта и источников его творчества.

Известно, что личностью Ивана IV поэт заинтересовался еще в тринадцатилетнем возрасте, когда представил на суд своего учителя первый вариант стихотворения. Сам С.Я. Надсон в автобиографии назвал текст «кровожадным» и привел цитату из рецензии: «Язык образный, есть вымысел, и мысль, только некоторые стихи неудобны в стилистическом отношении» [Надсон, 1917: с. 5-6].

Обращение к образу Ивана Грозного и эпохе опричнины было связано с кругом чтения юного Семена Надсона. Из его дневника известно, что среди множества книг, прочитанных начинающим поэтом, было две, которые не могли не оказать влияния на формирование лирического сюжета стихотворения. Запись от 2 мая 1875 года, т.е. времени появления первого варианта, гласит, что среди прочитанного была «Песня про купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова [Надсон, 1917: с. 26], а в ноябре 1877 среди любимых авторов называется А.К. Толстой. Совершенно очевидно, что «Князь Серебряный» не мог не заинтересовать впечатлительного юношу. Это отразилось на варианте текста, одним из героев которого был приближенный Ивана IV – Коршун. Образ восходил к персонажу романа А.К. Толстого и

мог привлечь поэта как антипод Грозного.

Установлено, что при создании образа Коршуна А.К. Толстой переосмыслил фольклорный сюжет. В легенде этот герой раскаивался и становился на путь христианского смирения. В романе «Князь Серебряный» Коршун решает спасти князя из заточения даже ценой собственной жизни.

Абсолютно верно интерпретирован образ Коршуна М.Н. Красниковой, которой указывается, что «великий грешник» возвращает имя, данное ему при крещении, – Емельян – и заканчивает свою жизнь как герой «добровольно приняв страдание ради другого человека» [Красникова, 2001: с. 256]. Исследователь пишет: «Особое значение приобретает тот факт, что в судьбе Коршуна намечена ситуация "встречи" двух великих грешников: самого разбойника и царя Ивана Грозного, который также пролил немало безвинной крови и в образе которого с исторической точностью воссозданы черты "злодея и душегуба". А.К. Толстому важно подчеркнуть, что, разоблаченный и схваченный в царских палатах Коршун не только не смиряется, но и одерживает моральную победу над царем-деспотом» [Красникова, 2011: с. 357].

Возможность противопоставления деспотизма и самопожертвования ради спасения ближнего была привлекательной для С.Я. Надсона. Идея смерти в борьбе тиранией во имя торжества добра отвечала убеждениям поэта. Им были написаны строки, характеризующие Коршуна в период близость к царю: «Боярский круг его боялся, /... казалось гордился / Кровавой славою своей, / И удовольствием светился / Глубокий блеск его очей» [Надсон, 2001: с. 389]. Причины, по которым С.Я. Надсон отказался от продолжения работы над рукописью, очевидно, следует объяснять тем, что выбранный сюжет был слишком масштабен для стихотворения. Кроме того, центральным образом в таком произведении мог быть только Коршун, а поэта больше интересовала личность Грозного, поэтому в окончательном варианте он отказывается от идеи изображения раскаявшегося грешника и сосредотачивает свое внимание на образе Ивана IV.

Принципиальные изменения коснулись и центрального персонажа произведения. В черновом варианте Иван Грозный показан как человек способный, если не на раскаяние, то хотя бы на понимание совершаемого, так как муки совести не дают уснуть тирану. Это подчеркивается и на уровне кольцевой композиции первой части, в которой спящий город, уставший от казней, противопоставлен бессоннице царя: «Спит Москва в серебристом сиянии луны, <...> Спит Москва – только Грозный не может уснуть» [Надсон, 2001: с. 388]. Однако поэт отказывается и от данного сюжетного хода: его не удовлетворяет прямолинейность в изображении Ивана IV, хотя мотив бессонницы сохраняется в следующей редакции текста.

В окончательном варианте образ Грозного становится более сложным и психологичным. Если мучающийся от бессонницы царь мог вызвать у читателей жалость, то в обновленном виде этот образ настраивал на размышления о личности тирана. Так в процессе творчества произошло возвращение к самому раннему, «кровожадному» варианту, при усложнении лирического сюжета и характеристики основного персонажа. Изменился и литературный источник, из которого поэт черпал свое вдохновение: в окончательном варианте обнаруживается ориентация на «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова.

Следует отметить, что Надсон был достаточно вдумчивым читателем. Он выделил в «Песне» именно то, на чем акцентируют свое внимание современные исследователи. Например, американский славист Владимир Гольштейн отмечает, что первая часть «Песни» «представляет царя основным источником всех действий и событий» [Гольштейн, 2002: с. 945], что в художественном мире произведения «царь вездесущ» [Гольштейн, 2002: с. 950], слово «царь» употребляется в произведении 25 раз, т.е. превосходит по частотности все другие слова [Гольштейн, 2002: с. 951]. Важным представляется и следующее высказывание исследователя, которое в какой-то мере объясняет причины обращения к образу Ивана Грозного не

только М.Ю. Лермонтова, но и С.Я.Надсона: «Основные параметры мира "Песни", в которой царь полновластен, действительны не только для времени Ивана Грозного, но и для времени самого Лермонтова <...> Формулируя принципы поведения Калашникова, Лермонтов пытается ответить на вопрос, волновавший как его современников, так и будущие поколения: как вести себя по отношению к самодержавной и бесконтрольной власти, склонной к разного рода злоупотреблениям» [Гольштейн, 2002: с. 951].

Первая часть произведения М.Ю. Лермонтова начинается с описания ночи и пира во дворце:

Не сияет на небе солнце красное.

Не любуются им тучки синие:

То за трапезой сидит во златом венце,

Сидит грозный царь Иван Васильевич.

.....

И пирует царь во славу Божию,

В удовольствие свое и веселие [Лермонтов, 2014, 2: с. 347].

С.Я. Надсон использует идентичный лермонтовскому композиционный прием: он открывает произведение картиной ночи, а затем переходит к описанию пира: «...Вся в огнях / Сияет царская трапеза. За столами / Сидят опричники, бояре и дворяне, / И кравчий, брагою наполнив чаши. / Их подает пирующим гостям» [Надсон, 2001: с. 74].

Из «Песни про царя Ивана Васильевича» заимствуется и образ гусяров, хотя их функция в надсоновском произведении претерпевает некоторые изменения. Если у М.Ю. Лермонтова гусяры «сложили» песню «на старинный лад» и «певали ее под гусярный звон», то в стихотворении С.Я. Надсона это – второстепенные (фоновые) персонажи, такие же, как бояре и опричники. Кроме того, в поэме гусяры обладают творческой свободой, поэтому и могут слагать правдивые песни («Красно начали – красно и кончайте, / Каждому правдою и честью воздайте» [Лермонтов, 2014, 2: с. 361], а в стихотворении С.Я. Надсона гусяры полностью подчинены

воле и желаниям правителя: «Пьет сам – и требует, чтоб гости пили / И гусярам дает приказ плясать...»[Надсон, 2001: с. 75] Для выделения мысли об отсутствии какой бы то ни было свободы, не только творческой, поэт использует многоточие, подчеркивая подневольное положение гусяров на пиру Грозного.

В поэме М.Ю. Лермонтова также все участники пира лишены прав. Даже любимец царя Кирибеевич не может грустить, если царь требует веселья. В «Песне про царя Ивана Васильевича» передается атмосфера тоталитаризма, того беспрекословного подчинения и страха, на которых держится государство и власть царя. Сам же Иван Грозный лишен каких-либо душевных переживаний.

В стихотворении С.Я. Надсона образ царя представлен более сложным и психологичным. И это представляет особый интерес, так как поэт писал свое произведение в то время, когда еще не появилось концептуальных исследований В.О. Ключевского, С.М. Соловьева, С.Ф. Платонова. К.Д. Кавелина, в которых личность Грозного рассматривалась неоднозначно. Позже В.О. Ключевский, например, отмечал в «Курсе русской истории» (1904 г.): «Царь совершил или задумывал много хорошего, умного, даже великого...» [Ключевский, 2013: с. 105].

Позитивная сторона деятельности Грозного осталась вне поля зрения М.Ю. Лермонтова. Зато С.Я. Надсон вложил в уста гусяров объективную оценку деятельности царя: они поют «про грозный бой у белых стен Казани»[Надсон, 2001: с. 75]. Однако поэт большее внимание обращает на внутреннее состояние правителя, что и соответствует принципам стихотворной новеллы: он «задумчивый и грустный», «его не тешит» пир, шум собравшихся, «песни удалые». За этими внешними проявлениями проступает по-настоящему трагический образ.

Название стихотворение тоже показательно – «Сон» Ивана Грозного на самом деле оказывается бессонницей, а шум праздника и веселье нужны царю только для того, чтобы забыться, не думать о тех злодеяниях, которые

он совершил.

По своим структурно-содержательным параметрам текст представляет собой субъективный взгляд на историческую личность, данный в объективной форме, что позволяет говорить о нетрадиционном способе объективации лирического сознания. Новое видение образа Ивана Грозного было своеобразным открытием С.Я. Надсона, доказывающим способность молодого поэта к серьезному осмыслению истории и психологии личности.

Предметно-событийная реальность становится основой отображения в стихотворении «Отрывок». Главная героиня – весталка, казненная в Риме за прелюбодеяние.

Имя казненной весталки упоминается в исторических сочинениях Тита Ливия и Дионисия Галикарнасского. Оба историка сообщают, что империя в год казни весталки из рода Оппиев, находилась в глубоком кризисе: бесконечные неудачные войны с эквами и вольсками, раздор между патрициями и плебеями, эпидемии, голод, землетрясение, «многочисленные божественные знамения, указывающие через необычные голоса и видения на гнев богов» [Дионисий Галикарнасский, 2005: с. 269]. Объяснение происходящему прорицатели нашли быстро – гнев богов вызван нарушением обрядов. «После этих заявлений был начал всеми усердный розыск, и спустя некоторое время верховным жрецам передают донос, что одна из дев, охраняющих священный огонь, по имени Опимия, лишилась девственности, оскверняет обряды. Выяснив же с помощью пыток и других доказательств, что указанное преступление случилось в самом деле, они, сняв с головы девы священные венки и проведя ее в шествии по Форуму, закопали живьем у внутренней городской стены» [Дионисий Галикарнасский, 2005: с. 269]. Любовников жрицы «публично бичевали и тотчас казнили» [Дионисий Галикарнасский, 2005: с. 269].

Тит Ливий историю казни описывает более лаконично: «К общему беспокойству добавились грозные небесные знамения, почти ежедневные в городе и округе; прорицатели, гадая то по внутренностям животных, то по

полету птиц, возвещали государству и частным лицам, что единственная причина такого беспокойства богов – нарушение порядка в священнодействиях. Страхи эти разрешились тем, что весталку Оппию осудили за блуд и казнили» [Тит Ливий, 1989: с. 99].

В стихотворении С.Я. Надсона эпизод из римской истории сокращается до одного события – суда над весталкой: она перед судом «предстала с трепетом смущенья» и «... круг судей/ Сидел, замедляя приговором / В немом волненьи перед ней...»[Надсон, 2001: с. 108-109]

Событие становится для С.Я. Надсона поводом к размышлениям о природе страсти и неспособности человека противостоять ей.

Стихотворение включает две части, каждая из которых повествовательна. Первая – это объяснение причин, приведших героиню к суду, и внешняя характеристика ситуации. Часть характеризуется некоторой ослабленностью действия, но в то же время она противопоставлена статике второй части, передающей эмоциональное состояние тех, кто судит весталку за прелюбодеяние.

Новеллистичность реализуется и в неопределенности финала стихотворения. Решение судей о казни в тексте отсутствует, хотя судьба девушки предопределена. Это подчеркивается включением в повествовательный план двух сентенций: «Она виновна, нет сомненья...» и «Закон суров, и казнь ужасна...» Особенно показательной является вторая фраза, восходящая по своему смыслу к афоризму Цицерона: «*Dura lex, sed lex*» («Закон суров, но это закон».

Следует отметить и то, что данные сентенции не принадлежат нарратору, а являются примером введения в стихотворения несобственно-прямой речи, которая передает отношение к весталке ее судей.

Смысловым центром произведения являются размышления об отношении к страсти, причем к страсти запретной. В стихотворении нет ни одного намека на то, что весталка осуждается нарратором. Напротив, он восхищается красотой, тем внутренним светом, который исходит от нее.

Характеристики героини выражены в сложных эпитетах – «упойительно-прекрасна», «беззащитно-смущена» и развернутых описаниях, которые раскрывают красоту страсти:

Еще греховные лобзанья
 Казалось, жгли ее уста,
 Грудь сладострастно волновалась,
 И вся звала, вся отдавалась
 Ее нагая красота [Надсон, 2001: с. 109].

Не случайно и то, что при описании состояния весталки в первой части использована лексема «смущенье» («Перед судилищем она / Предстала с трепетом смущенья...»), которая возникает вновь в заключительных строках: «Смущен, бесстрастный круг судей...» [Надсон, 2001: с. 109] Подобный повтор призван подчеркнуть, что внутреннее состояние героини действует на ее судей, которые оказываются способными понимать силу желаний, осознавать, что человек часто бывает не способен противостоять страсти.

Поэт обращается к традиционной для русской литературы теме греха, поднятой Ф.М. Достоевским, который был убежден, что безгрешных людей не существует. Но нарушение Седьмой заповеди в творчестве писателя связано с социальной безысходностью, тогда как в стихотворении С.Я. Надсона оно в большей степени объясняется физиологией.

Следует отметить, что черновой вариант стихотворения более точно объясняет отношение нарратора к страсти. Он утверждает, что это чувство природное, а, следовательно, в нем выражается естество человека: «Она стояла, обольщая / Греховой прелестью земли...» [Надсон, 2001: с. 390].

Сравнение чернового варианта и окончательного текста показывает, что первоначально С.Я. Надсон создавал произведение не о суде над весталкой, а о запретном чувстве, которому человек не в силах противостоять.

Черновой вариант более эмоциональный, чем заключительный. В нем более четко выражена позиция нарратора за счет включения в текст

риторических вопросов:

Уснуть в безмолвии могилы,
Проститься с жизнью и землей?
Ее ли осудить на муку?
Кто святотатственную руку
Дерзнет на красоту поднять,
Чтоб безвозвратно и навеки
Глубокий взор закрыли веки,
Чтоб на уста легла печать? [Надсон, 2001: с. 390]

В окончательном варианте позиция нарратора несколько нивелирована. Внимание концентрируется на внешних проявлениях, а не на эмоциях и характеристиках внутренних переживаний.

Новеллистичность стихотворения проявляется в остроте сюжета, некоторой отстраненности нарратора от описываемого и неожиданной развязке: изображения суда как такового в нем нет. Определяющим в тексте оказывается движение эмоций, вызванных красотой и силой страсти, которую излучает весталка. Ее греховность обворожительна, а внутренняя сила чувств настолько сильна, что подчиняет себе судей.

Нарратив в таком лирическом произведении выполняет функцию «организатора» художественного текста. Нарратор имплицитно выражен на уровне композиции и художественных приемов: динамичности сюжета, кольцевой композиции, системе повторов, смене темпоральных и пространственных характеристик.

При всей общности принципов строения нарративной лирики обнаруживаются и некоторые принципиальные отличия, касающиеся способов представления нарративного начала. В нарративно-ролевой лирике нарратор предельно дистанцирован, а признание делается от лица героя, его «я».

Нарративно-описательные тексты разноплановы по своему характеру: нарратор в них является наблюдателем, он либо отстранено представляет

картины природы, либо диегитически описывает состояние мира, человека, общества.

В нарративно-новеллистических произведениях основным объектом изображения становится событие, т.е. сюжетная составляющая, что сближает тексты подобного типа с лиро-эпическими произведениями поэта. Именно поэтому образная система и событийный ряд в стихотворениях подобного характера отнесены в историческое прошлое.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэзия С.Я. Надсона является прямым отражением противоречивости общественного сознания эпохи конца 70-середины 80-х годов XIX века. С одной стороны, в творчестве поэта были сильны идеалы народничества, с другой – потребность утвердить христианские ценности с искренней верой в истину, красоту, добро и высшую гармонию.

Постижение мира и личности современника в поэзии С.Я. Надсона сопряжено с изображением страданий, душевного смятения, волнений, потерь, разочарований. Особенно явно это проявляется в стихотворениях, художественные принципы которых обусловлены субъектными формами представления авторского сознания. Именно лирический субъект является выразителем мыслей и чувств человека эпохи кризиса.

Большая часть стихотворений, маркированных субъектными формами, построена по принципу прямой прономинализации. Стихотворения этого разряда включают тексты четырех тематических групп: гражданскую, философскую и любовную лирику, тему назначения поэта и поэзии.

В лирике поэта, посвященной проблемам общественного характера, наиболее распространенной является субъектная форма, выраженная местоимениями «я» и «мы». Субъект «мы» разнопланов по своему смысловому наполнению: это и одноклассники С.Я. Надсона по военной гимназии (стихотворения «Ф.Ф. Стаалю» и «На разлуку»), и абстрактные борцы с несправедливостями мира («Во мгле», «Оба с тобой одиноко-несчастные...»), и современники-единомышленники («Наше поколение юности не знает...»). Данная субъектная форма передает идею общности страдающего поколения, разочаровавшегося в идеалах недавнего прошлого и страстно ищущего новые жизненные ориентиры.

В стихотворениях субъектной формы сильны романтические традиции. Это проявляется в образной системе большей части текстов. Поэт использует в них образы тюрьмы, тризны, ночи, могилы и противоположные им зари,

бури, весны.

Структура всех рассмотренных произведений обусловлена единым принципом представления авторского сознания: «мы» – обобщенный образ молодого поколения, раскрывающийся в самохарактеристиках и коррелирующий с изображением мира и состоянием общества. Тем самым подчеркивается, что молодое поколение одновременно является частью этого общества (отсюда разочарованность, внутренняя дисгармония, уныние) и противопоставляет себя ему, чем вызваны призывы к борьбе.

В стихотворениях с прямой прономинализацией, в которых первичной и основной является форма 1 лица единственного числа, а форма множественного числа является вторичной, разграничения «мы» и «я» не происходит. Это объясняется все тем же стремлением поэта создать целостный образ единомышленников, интеллектуально и духовно близких людей. Как правило, субъектное «я» в таких текстах расширяется за счет введения во вторую часть произведения дополнительного образа товарища, брата / собрата, друга, т.е. образа личности, разделяющей взгляды субъекта речи на жизнь, борьбу, общество.

Если лирика гражданской тематики характеризуется относительно устойчивым способом выражения авторского сознания: «мы» – целостный образ, характеризующийся общими признаками (исключение – стихотворение «В окно залетел мотылек...», в котором формы «я» и «мы» в конце стихотворения разграничиваются), то тема творческого предназначения и сущности творчества представлена субъектной формой «я».

Гражданская лирика поэта в большей степени ориентирована на лирику М.Ю. Лермонтова, а часть текстов вообще представляет собой прямое заимствование идей и чисто лермонтовских форм выражения авторского сознания (например, «Наше поколение юности не знает...»)

Тема назначения поэта и поэзии в лирике С.Я. Надсона восходит к творчеству А.С. Пушкина: к стихотворениям «Деревня», «Арион» и,

особенно – «Пророк». При этом концепция творчества в лирике С.Я. Надсона прямо противоположна пушкинской. Субъект отказывает себе вправе считаться поэтом-трибуном и пророком.

В стихотворениях данной тематической группы, маркированных субъектной формой «я», проявляются традиции Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, В.К. Кюхельбекера, Е.П. Ростопчиной (стихотворение С.Я. Надсона «Я чувствую и силы и стремленье...»)

Любовная лирика С.Я. Надсона также имеет ряд отличий от русской классической поэтической традиции. Большая часть произведений любовной тематики А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева – это стихотворения с прямой прономинализацией и выражением субъектной личностной формы «я». В лирике С.Я. Надсона количество таких текстов минимально («Над свежей могилой», «Рыдать? – Но в сердце нет рыданий...», «Я не тому молюсь, кого едва дерзает...»), что объясняется установкой поэта на гражданскую направленность творчества. Даже в любви лирический субъект ценит не чувства, а общность взглядов и понимание.

Лирика С.Я. Надсона, в которой авторское сознание выражено субъектно-адресатными формами «я»/«мы» и «ты»/«вы», включает три группы текстов, структуру которых определяет прямая прономинализация, автокоммуникация или интерсубъектность.

К первой группе относится, в основном, любовная лирика, в которой «я» и адресат – образы, восходящие к прямым прототипам и раскрывающие отношения самого поэта и Н. Дешевой. Адресат в этих стихотворениях предельно детализирован: это характеристика внешнего облика и внутреннего мира.

Важно и то, что любовная лирика, относящаяся к данному разряду, наиболее подвержена значимым изменениям. Если в раннем творчестве центром изображения является адресат лирического высказывания, то в 80-е годы внимание сосредоточено на переживаниях и внутреннем мире носителя речи.

Автокоммуникация – один из самых распространенных приемов выражения авторского сознания в лирике С.Я. Надсона. Адресатом художественного обращения выступают душа, сердце, мысль, слово самого лирического субъекта.

Использование приема автокоммуникации выполняет самые разные функции: передает кризисное состояние души, конфликт мечты и реальности, противопоставляет сознание и душевные метания, рациональное и эмоциональное. Следствием этого является то, что внутренний мир субъекта речи раскрывается с большей полнотой и конкретностью, чем в произведениях, маркированных местоименной формой «я»/«мы».

Прием интерсубъектности, напротив, позволяет, с одной стороны, представить обобщенный образ молодого поколения, находящегося на грани отчаяния из-за невозможности изменить свою судьбу, с другой – утвердить позитивные идеи. Носитель речи в текстах этого разряда не проявлен, и он отличен от адресата.

Стихотворения, структуру которых определяет интерсубъектность, в содержательном плане составляют особый пласт текстов, в которых раскрываются религиозные поиски поэта и его отношение к христианским ценностям. Принципиально изменяется в них и понимание борьбы, которая представлена как личностная борьба с судьбой.

В лиро-эпических произведениях поэта функции нарратора являются достаточно традиционными. Его присутствие в тексте выражено на уровне художественных приемов и эмоционально авторских оценок. Различия между нарративными формами в лиро-эпических поэмах и балладах проявляются только на уровне жанра, т.е. в присущих этим жанрам признаках.

Сходство обнаруживается в общей эволюции обоих жанров, что выражается в усилении лиризации, процессе, характерном не только для поэзии С.Я. Надсона, но и для всей русской поэзии конца XIX века.

В творчестве С.Я. Надсона достаточно объемной является группа

текстов, в которых нет традиционной для лирики субъектности или она заменена описательно-повествовательным типом речи. Индивидуально-личностное начало в таких произведениях нивелировано, а субъект уступает место иным формам представления авторского сознания: Проведенный анализ стихотворений С.Я. Надсона позволил выделить три формы нарратива в лирическом произведении подобного типа: нарративно-ролевую, нарративно-описательную и нарративно-новеллистическую.

Нарративно-ролевая форма обуславливает строение произведений, традиционно относимых к текстам, в которых лирическое признание делается от имени лица, принципиально отличного от автора. Как правило, такие тексты построены или на смене гендерной принадлежности, или на отнесении персонажа к иной исторической эпохе, или на изображении персонажа, относимого к иной социальной среде.

Стихотворения этого типа достаточно традиционны: как правило, в них изменен гендерный и социальный статус героев, а нарративно-ролевая форма обусловлена монологами, раскрывающими внутреннее состояние, переживания, вызванные жизненными обстоятельствами.

Сюжетно-композиционная структура стихотворений нарративно-описательного типа характеризуется закреплённостью тематики: это стихотворения, воссоздающие картины природы (обусловленные экзегетическим нарративом), раскрывающие красоту любовных отношений или произведения, содержащие оценки и отображающие негативные общественные проявления (диегетический нарратив).

Нарративно-новеллистические формы используются С.Я. Надсоном для создания текстов, события в которых относятся к историческому прошлому.

В целом же в нарративной лирике обнаруживается единый принцип создания текстов – это дистанцирование нарратора от события, что позволяет создавать в текстах иллюзию достоверности.

Анализ лиро-эпических поэм, баллад и лирических произведений

позволяет сделать вывод о принципиальном отличии природы нарратива в лиро-эпических произведениях и в лирике С.Я. Надсона. В лиро-эпических произведениях преобладает нейтральный тип повествования, авторское сознание, выраженное в форме аукторального нарратива, занимает незначительное место в строчном объеме поэм и баллад, хотя именно на этом уровне раскрывается идейный план произведений.

Если в лиро-эпических произведениях содержание определяется событием, а нарратор остается сторонним наблюдателем, то в лирических произведениях даже при наличии сюжета, основным остается не событие или ситуация, а эмоционально-чувственное восприятие мира и настроение (персонажа или нарратора), обусловленные переживаемым или увиденным.

Проведенное исследование дает возможность утверждать, что творчество С.Я. Надсона находится на заключительной стадии изучения литературоведением. Однако, неисследованной остается проблема влияния творческого наследия С.Я. Надсона на «скорбных поэтов» Д.Л. Михаловского, А.Л. Боровиковского, А.Н. Барыкову, А.Н. Яхонтова, О.Н. Чюмину, С.А. Сафонов и др.

Перспективным направлением научных исследований является и изучение традиций русского романтизма в творчестве С.Я. Надсона.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений / Вст. ст. Г.А. Бялого, подг. тек. и прим. Ф.И. Шушковой. – СПб.: Академический проспект, 2001. – 512 с (Библиотека поэта. Большая серия)
2. Надсон С.Я. Полн. собр. соч.: В 2 томах /Под ред. М.В. Ватсон. – Том 2: Проза. Дневники. – СПб: Т-во А.Ф. Маркс, 1917. – 576 с.
3. Надсон С.Я. (1862-1887). Стихотворения / С.Я. Надсон; Вступ. статья и ред. текста А. Дымшица. – М.-Л.: Сов. писатель, 1937. – 285 с.
4. Надсон С.Я. Литературные очерки (1883-1886) / С.Я. Надсон. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1887. – 241 с.
5. Надсон С.Я. Проза. Дневники. Письма / С.Я. Надсон. – СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1912. – 642 с.
2. Бальмонт К.Д. Собрание стихов. – Т. 1: Под северным небом. В безбрежности. Тишина. – М.: Скорпион, 1905. – 267 с.
3. Жуковский В.А. Стихотворения// Собр. сочинений: в 4-х т. – Т. I: Стихотворения/ Вст. ст. И.М. Семенко, подг. текст. и прим. В.П. Петушковой. – М.-Л.: Гос. изд-во Худож. литературы, 1959. – 450 с.
4. Жуковский В.А. Стихотворения// Собр. сочинений: в 4-х т. – Т. 2: Баллады. Поэмы и повести/ Подг. текст. и прим. И.М. Семенко. – М.-Л.: Гос. изд-во Худож. литературы, 1959. – 485 с.
5. Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: в 3-х томах. – Т. 1.: Столбцы и поэмы, 1926-1933. Стихотворения, 1932-1958. Стихотворения разных лет/ Сост. Е. Заболоцкая, Н. Заболоцкий; Предисл. Н. Степанова: Прим. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. – М.: Худ. литература, 1983. – 655 с.
6. Кюхельбекер В.К. Сочинения: в 2-х т. – Т. 1: Стихотворения/ Ред. и прим. Ю. Тынянова. – Л.: Сов. писатель, 1939. – 482 с. (Библиотека поэта. Большая серия)
7. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4-х томах. – Т. 1.: Стихотворения, 1828–1841/ Под ред. Н.Г. Охотина. – СПб.: Изд-во

Пушкинского Дома, 2014. – 775 с.

8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4-х томах. – Т. 2. Поэмы, 1828-1841/ Под ред. Ю.М. Прозорова. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. – 698 с.

9. Мей Л. А. Избранные произведения / Вступ. ст. К. К. Бухмейер. – Л.: Сов. писатель, 1972. – 691 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

10. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15-ти томах/ АН СССР. Ин-т рус. лит (Пушкинский дом); ред. М.Б. Храпченко; под. текста и коммент. В.Э. Вацуро, А.М. Гаркави. – Т. 1: Стихотворения 1838-1855 гг. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. – 719 с.

11. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15-ти томах/ АН СССР. Ин-т рус. лит (Пушкинский дом); ред. М.Б. Храпченко; под. текста и коммент. О.Б. Адексеева. – Т. 4: Поэмы 1955-1877 гг. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – 655 с.

12. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. – 4-е изд. –1977–1979. – Т. 1. Стихотворения, 1813–1820. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 479 с.

13. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. – 4-е изд. –1977–1979. – Т. 2: Стихотворения, 1820-1826. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 399 с.

14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. – 4-е изд. –1977–1979. – Т. 4. Поэмы. Сказки. – 1977. – 447 с.

15. Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях (Журнальная редакция) // Полное собрание сочинений: в 15-ти томах. – Т. XI / Под ред. П.И. Лебедева-Полянского; подг. текста и коммен. Н.А. Алексеева и А.П. Скафтымова. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1939. – С. 5–336.

16. Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений. – М.–Л.: Сов. писатель, 1964. – 708 с. (Библиотека поэта. Большая серия)

17. Абрамов А.М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны: проблематика, стиль, поэтика. – М.: Сов. писатель, 1975. – 558 с.

18. Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. – 470 с. (Петербургский сборник. – Вып. 2)

19. Айхенвальд Ю. Надсон // Силуэты русских писателей. Т. 3. Новейшая литература. 4-е изд. – Берлин: Слово, 1923. – С. 92-95.

20. Аминеева В.Р. Баллада как синтетический жанр: особенности функционирования в современном национальном историко-литературном процессе// Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 4(58): в 3-х ч. – Ч. 3. – С. 10-13.

21. Андреев Л.Н. Надсон и наше время. К 130-летию со дня рождения писателя// Очерки и фельетоны. – М.–Берлин: Директ-Медиа, 2015. – С. 53-59.

22. Андреева В.А. Литературный нарратив: текст и дискурс// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – №9 (46): Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, искусствоведение, экономика, право, история, социология): Научный журнал. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2007. – С. 61-71.

23. Андрусенко Т.В. Особенности физического и семантического пространств текста// Вестник Оренбургского университета, 2013. – № 11 (160). – С. 144-148.

24. Арсеньев К.К. Критические этюды по русской литературе. – СПб., 1888. – Т. 2. – С. 148-150.

25. Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976. – Т. 35. – № 4. – С. 343-356.

26. Ачкасов А.В. Проза жизни в поэзии Фета: философский анализ // А.А. Фет: Проблемы изучения жизни и творчества. – Курск: КГПУ, 1998. – С. 32-40.
27. Барт Р. Смерть автора// Избранные работы: Семиотика. Поэтика/ Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Универс. Прогресс, 1994. – С. 384-391.
28. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
29. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве// Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. литература, 1975. – С. 6–71.
30. Безменова Л.П. Поэзия С.Я. Надсона. Стилистика и версификация: диссер. ...кандид. филол. наук. – М.: Мгу, 2017. – 288 с.
31. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды// Полное собрание сочинений: в 13-ти томах. – Т. 5: Статьи и рецензии. 1841-1844. – М.: АН СССР, 1954. – С. 7-67.
32. Бельская Л.Л. Анализ поэзии и поэзия анализа. – Алматы: Тип. Парл. Рес. Казахстан, 1997. – 160 с.
33. Белый А. Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре// Символизм. Книга статей / Собрание соч. – Т. 5 // Подг. текста В.М. Пискунова; Предисловие С.И. Пискуновой, В.М. Пискунова; Прим. Е.И. Волковой – М.: Культурная революция; Республика, 2010 – С. 246-293.
34. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
35. Беляев Л.А. Голгофа// Православная энциклопедия/ Под ред. Патр. Алексия II. – Т. XI: Георгий – Гомар. – М.: Православная Энциклопедия, 2006. – С. 688-692.
36. Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // О русской литературе. – Л.: Худ. литература. Ленинградское отделение, 1985. – С. 155–199.

37. Биншток Л.М. Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Ф.И. Тютчева// Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1974. – Вып. 1. – С. 68-86.

38. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826)/ АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Отв. ред. А. М. Еголин. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 580 с.

39. Блок А.А. О списке русских авторов// Собрание сочинений в 8 томах/ Под общ. ред. В.Н. Орлова. – Т. VI: Проза. 1918-1921. – М.-Л.: Гос. изд. «Худож. лит». – С. 136-140.

40. Богословский Е. Очерк поэтической деятельности С.Я. Надсона. «Еще одна тяжелая утрата». – Екатериноград: Типография Кубанской области, 1887. – 39 с.

41. Боровская А.А. Диалогизация баллады в русской литературе конца XIX - начала XX вв.// Вестник самарского государственного университета, 2009. - № 3 (69). – С. 101-107.

42. Бройтман С.Н. Историческая поэтика// Теория литературы: в 2-х томах. – Т. 2: Историческая поэтика/ Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Academia, 2004. – 368 с.

43. Бройтман С.Н. Лирический субъект// Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины/ Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 141-153.

44. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). – М.: Изд-во РГГУ, 1997. – 307 с.

45. Брюсов В.Я. Н. Минский. Опыт характеристики // Собрание сочинений в 7 томах/ Под общ. ред. П.Г. Антокольского – Т. VI: Статьи и рецензии. 1893-1924. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 235-241.

46. Брюсов В.Я. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе // Собрание сочинений в 7 томах/ Под общ. ред. П.Г. Антокольского – Т. VI: Статьи и рецензии. 1893-1924. – М.:

Худож. лит. , 1975. – С. 379-404.

47. Булфинч Томас. Мифы и легенды рыцарской эпохи/ Перев. Л. Игоревского. – М.: Центрполиграф, 2009. – 352 с.

48. Бурцева Е.А. Субъективный пафос в лирике М. Ю. Лермонтова 1837-1841 гг.: Проблемы поэтики: дисс. ...канд. филол. наук. – Пенза, 2000. – 174 с.

49. Буслакова Т.П. Русская литература XIX века. Учеб. миним. для абитуриентов. – М.: Высшая школа, 2001. – 576 с.

50. Бялый Г.А. Поэзия чеховской поры//Чехов и русский реализм: очерки. – Л.: Сов. писатель, 1981. – С. 178–214.

51. Бялый Г.А. Поэты 1880-1890 годов // Поэты 1880-1890 годов/ Под ред. Г.А. Бялого. – Л.: Сов. писатель, 1972. – С. 5 – 64. (Библиотека поэта. Большая серия)

52. Вафина А.Х. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе Андрея Белого: автореф. диссер. ... кандидат. филол. наук. – Казань, 2011. – 20 с.

53. Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века (1890-1910)/ Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 7 – 38.

54. Венгеров С.А. Надсон// Энциклопедический словарь в 41 т. – Т. XX: Московский Университет – Наказания исправительные/ Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ерфон. – СПб.: Тип. И.А. Ефрона, 1897. – С. 445-447.

55. Виленкин Н. (Н.М. Минский) Стихотворения С. Надсона // Новь, 1885. – Т. 3. – № 11. – С. 489-490.

56. Власенко Т. Л. Становление романтического метода и эволюция авторского сознания в лирике В. А. Жуковского: автореф. дис. ... кандидат. филол. наук. – Свердловск, 1987. – 17 с.

57. Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина: образцовая травма, медийная смерть и поэт «больного поколения»// Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное

обозрение, 2009. – С. 471-515.

58. Воронцова Т.И. Повествовательность лирического дискурса (на материале английских фольклорных и литературных баллад)// *Studia linguistica*, 2010. – № XIX. – С. 158-164.

59. Гайденов Н. С.Я.Надсон (К 100-летию со дня рождения)// *Литература в школе*, 1962. – № 12. – С. 88-91.

60. Гаричева Е.А. Движение к покою в лирике Я.П. Полонского// *Проблемы исторической поэтики*. – 2008. – № 8. – С. 374–384.

61. Гаркави А.М. Проблема родовой классификации литературных жанров и некоторые возможности изучения лирики Н.А. Некрасова // *Жанр и композиция литературного произведения. Межвуз. сборник*. – Калининград: Изд-во КГУ, 1976. – Вып. 2. – С. 49-63.

62. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. – М.: Фортунa ЭЛ, 2012. – 416 с.

63. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. 2. – М.: Фортунa Лимитед, 2001. – 288 с.

64. Гаспаров М.Л. Топика и композиция гимнов Горация// *Избранные труды в 3-х томах*. – Т. 1: О поэтах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 490-524. (Язык. Семиотика. Культура)

65. Гинзбург Л. О лирике. – 2-е изд. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1974. – 406 с.

66. Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 224 с.

67. Гиппиус В.В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века//*От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридендер*. – М.- Л.: Наука, 1966. – С. 225-275.

68. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 560 с.

69. Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина,

М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. – М.: Высшая школа, 1981. – 110 с.

70. Говоров К. Современные поэты: Критические очерки. – СПб.: Изд. газеты «День», 1889. – 192 с.

71. Гольштейн В. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: проблема героизма// М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 943-967.

72. Грибушин И.И. Классификация жанров лирики по соотношению субъекта и объекта// Проблемы литературных жанров: материалы научной межвузовской конференции, посвященной 50-летию образования СССР: 23-26 мая 1972 года / Ред.: Ф.З. Канунова, Н.Н. Киселев, Н.Б. Реморова. – Томск: Томский гос. университет, 1972. – С. 144-145.

73. Григорьян Н.К. Поэзия 1880-1890-х годов//История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Т. 4: Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917)/ Под ред. К.Д. Муратовой. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. – С. 91–122.

74. Гриневич П.Ф. [Якубович П.Ф.] Надсон и его неизданные стихотворения // Русское богатство, 1900. – № 9. – С. 133-149.

75. Гриневич П.Ф. [Якубович П.Ф.] Певец «тревоги юных сил» // Очерки русской поэзии. Пушкин. Некрасов. Фет. Тютчев. Надсон. Современные миниатюры. О старом и новом настроении. – СПб.: Изд. журн. «Рус. Богатство», 1911. – С. 238-261.

76. Гуляев Н.А. Теория литературы. Учеб. пособие для филологических специальностей ун-тов и пед. ин-тов. – М.: Высшая школа, 1977. – 274 с.

77. Гуссерль Эдмунд. Феноменологическая психология// Избранные работы/ Сост. В.А. Куренной. – М.: Изд. дом «Территория будущего», 2005. – С. 297-340.

78. Дионисий Галикарнасский. Римские древности: в 3-х томах. – Т. II/

Перев. с древнегреч. И.Л. Маяк. – М.: Рубежи XXI, 2005. – 274 с.

79. Державин Г.Р. Рассуждения о лирической поэзии или об оде //Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. – Т. 7: Сочинения в прозе. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1872. С. 546–611.

80. Джаббарова Е.Я. Местоименная игра в ранней лирике Марины Цветаевой// Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука, 2014. – № 5. – С. 125-129.

81. Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 352 с.

82. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэмы конца XIX – начала XX веков. – М.-Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1964. – 189 с.

83. Дымшиц С.Я. Надсон// С. Надсон. Стихотворения/ Вст. ст. и прим. С.Я. Дымшица. – М.-Л.: Сов. писатель. Тип. Им. И. Федорова, 1949. – С. 5-37 (Библиотека поэта. Малая серия)

84. Дудаков С.Ю. Л.Н. Толстой, С.Я. Надсон и другие... И снова Толстой// Этюды любви и ненависти: Очерки. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – С. 7-79.

85. Еголин А.М. Некрасов и поэты-демократы. – М.: ГИХЛ, 1960. – 355 с.

86. Ермилова Е.В. Лирика «безвременья» (Конец века) //Кожин В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. – М., 1978. – С. 269– 277.

87. Ермоленко С.И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX-начала XX века. – Свердловск : Свердл. гос. пед. ин-т, 1989. – С. 4 -21.

88. Ермоленко С.И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996. – 420 с.

89. Ермолов А.С. Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах/ Состав. и отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2013. – 880 с.

90. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного

произведения: Учебное пособие. – 4-е изд., исп. – М.: Флинта, 2002. – 248 с.

91. Ефрем Сирин, препод. О Рае// Творения Святаго Отца нашего Ефрема Сирина: в 6-ти частях. – Ч. 5. Изд. 5. – Сергиев Посад: Тип. Св. Тр. Сергиевой Лавры, 1912. – С. 258-296.

92. Ефремова К.М. Герой ролевой лирики в творчестве Л.П. Попова// Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова, 2010. – Т. 7. – № 3. – С. 113-118.

93. Жавкина Е.Б. Вариативность термина и его субституция в научном русскоязычном и немецкоязычном тексте: дисс. ...канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2003. – С. 203 с.

94. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. – 421 с.

95. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр./ Вступ. ст. Д.С. Лихачева. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.

96. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Самара, 2007. – 41 с.

97. Завьялова Е.Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов: дисс. ...докт. филол. наук. – Астрахань, 2006. – 412 с.

98. Зайцева Н.В. Способы выражения авторского сознания в лирике для детей : учеб пособие. – Комсомольск-на-Амуре: Изд-во Комс.-на-Амуре гос. пед. ун-та, 2004. – 85 с.

99. Зырянов О.В. Своеобразие лирического нарратива в поэзии Я.П. Полонского// Я.П. Полонский: творчество, судьба, эпоха. Сб. науч. тр. конференции. – Рязань: Изд-во РГУ, , 2015. – С. 148-160.

100. Иванов В.А. Русская литературная баллада 1840-1890-х годов: автореф. ... диссер. кандидат. филол. наук. – Смоленск: СГПУ, 2000. – 217 с.

101. Иванюк Б.П. Поэтическая речь: словарь терминов. – М.: Флинта; Наука, 2011. – 309 с.

102. Ильенков А.И. Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания : автореф. дис. ... кандидат. филол. наук. – Екатеринбург, 2002. – 22 с.

103. Казакова И.Б., Полякова О.Л. Романтический пейзаж в живописи и поэзии первой половины XIX века// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010. – № 4 (2). – С. 854–857.

104. Канунова Ф.З., Айзикова А.И., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820-1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. – Томск: изд-во Томского ун-та, 2009. – 438 с.

105. Карпов И.П. Авторское сознание в русской литературе XX века: (И. Бунин, М. Булгаков, С. Есенин, В. Маяковский): Учеб. пособие для учителей-словесников, учащихся ст. классов, студентов-филологов. – Йошкар-Ола : МП «Монограф», 1994. – 98 с. (Серия «Новое о русской литературе»)

106. Карпова Т.Л. Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма: диссер. ... доктор. искусств. наук. – М.: ГИИ, 2009. – 290 с.

107. Касаткина В.Н. Поэзия В.А. Жуковского: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – 2. изд. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 112 с.

108. Кирсанов М.А., Ковалев П.А. Суггестивное и аргументативное начало в философской лирике М.Ю. Лермонтова («И скучно и грустно...») // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2013. – №2 (52). – С. 180–187.

109. Кирюшкина М.И. Типология лирического субъекта в современной белорусской женской поэзии// Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук, 2015. – № 8–9. – С. 56-59

110. Киселева И.А. Этика М.Ю. Лермонтова и ее религиозные основания// Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3. – С. 76-72.

111. Ковалева Т.В. Русский стих 80-90-х годов XIX века: диссер. ...

кандид. филол. наук. – Алма-Ата, 1993. – 261 с.

112. Ковалева Т.В. Русский стих 80-90-х гг. XIX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 24 с.

113. Ковалев П.А. Гносеология поуровнего анализа лирики// Филологические традиции и современное литературное образование. Сборник научных докладов. – М.: Гуманитарный педагогический институт, 2002. – С. 45–46.

114. Ковальчук Т.Ю. Структура художественного пространства в лирике Д. С. Мережковского 1880–1890-х гг. // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2010. – Вып. 49. – С. 55–59.

115. Ковальчук Т.Ю. Опыт художественного осмысления мира природы в ранней поэзии Д. С. Мережковского// Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2010. – Вып. 40. – С. 97–101.

116. Козакова И.Б., Полякова О.Л. Романтический пейзаж в живописи и поэзии первой половины XIX века// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010. – № 4. – С. 854-857.

117. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 280 с.

118. Козлов М. В. Стиль С. Я. Надсона: (Идейно-темат. и художеств. анализ творчества) : (№ 640. Рус. литература) : автореф. диссер. ... кандид. филол. наук. – М.: МПГИ, 1967. – 20 с.

119. Козлов М.В. В творческой лаборатории Надсона // Ученые записки. (Моск. гос. пед. ин-т). 1967. № 256. Очерки по истории литературы. Часть 2. С. 98-116.

120. Козлов М.В. Традиции гражданской и пейзажной лирики Надсона в ранней пролетарской поэзии (1890-1910 гг) // Ученые записки Куйбышевского гос. пед. института, 1970. Вып. 74. С. 40-57.

121. Козлов М.В. Работа С.Я. Надсона над словом и стихом //Вопросы

русской литературы. – 1989. – Вип. 2. – С. 58-65.

122. Кожевникова Н.А. Андрей Белый// Очерки истории языка русской поэзии XX века : Опыты описания идиостилей /В. В. Виноградова, М. Л. Гаспаров, И. И. Ковтунова и др.; Отв. ред. В. П. Григорьев; Рос. АН, Ин-т русского языка. – М.: Наследие. – С. 7-99.

123. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)// Проблема автора в художественной литературе: Сб. статей / Ред.коллегия: Б.О. Корман и др. – Вып. I. – Ижевск, 1974. – с. 219-220.

124. Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. – Воронеж.: Изд-во Воронеж. ун-та, 1964. – 390 с.

125. Книгин И.А. Надсон// Русские писатели. Биобиблиографический словарь: в 2-х томах. – Т. 2: М-Я/ Под ред. П.А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – С. 59-61.

126. Книгин И. О литературном адресате поэзии С.Я. Надсона// Современные проблемы русской филологии. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1985. – С. 40-43.

127. Князева Е.А. Ролевые герои в поэтическом «строю» Александра Александрова// Литература Пермского края. Новые имена// Сб. статей/ Под ред. В.Е. Кайгородовой. – Пермь, Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т, 2012. – С. 14-18.

128. Краева А. С. Образ моря в лирике С.Я. Надсона // Молодой ученый. – 2011. – № 11. –Т. 1. – С. 184–187.

129. Красникова М.Н. Актуализация фольклорной традиции и решение исторических проблем современности в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный»// Вопросы современной науки и практики. Университет им. В.И. Вернадского, 2011. – №1(32). – С. 351-359.

130. Криницын А.Б. Тютчев и немецкий романтизм// Сравнительное литературоведение. Россия и Запад. – М.: МГУ, 2008. – С. 140-161.

131. Круглова Т.С. Ролевая лирика М. Цветаевой в диалогическом

аспекте// Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова, 2009. – Т. 15. – № 2. – С. 74-77.

132. Крылов В.Н. Образ В.П. Буренина в пародийной литературе начала XX века// Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 6 (36): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 96-98.

133. Кулешов В. И. История русской критики XVIII-XIX веков: уч. пособие для студ. филолог. спец. ун-тов. – М.: Просвещение, 1972. – 526 с.

134. Лаврова Н.Л. Историческая поэтика мотива: дисс. ...канд. филол. наук. – М., 2011. – 202 с.

135. Ларкович Д.В. Феномен авторского сознания Г.Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века: диссер. ... докт. филол. наук. – Екатеринбург, 2012. – 512 с.

136. Ларкович Д.В. Г.Р. Державин и художественная культура его времени: формирование индивидуального авторского сознания. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. – 341 с.

137. Лебедев С.Ю. Повествователь в лирике и драме // Литература в контексте культуры: типология, взаимосвязи, проблемы преподавания: Сб. науч. ст. / под общ. ред. Г. В. Синило, Э. А. Усовской. – Минск: БГУ, 2009. – С. 61 -93.

138. Лебедев Ю.В. Поэзия 70-х гг. // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Т. 3: Расцвет реализма/ Под ред. Ф.Я. Приймы, Н.И. Пруцкова. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 584-605.

139. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения// Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 464-482.

140. Лесневский С.С. Гул забвения и славы// Поэзия. Альманах. Вып. 22. – М.: Молодая гвардия, 1978. – С. 105-113.

141. Лесневский С. Гул забвения и славы // «Я к вам приду» : Поэты. Поэзия. Время [Сб. ст.]. – М.: Сов. писатель, 1982. – С. 41-50.

142. Логунова Г.Н. Творчество К. Фофанова и поэзия раннего русского символизма: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – М, 1992. – 26 с.
143. Ложкова А.В. «Вид гор из степей Козлова» М.Ю. Лермонтова как образец «ролевой лирики»// Уральский вестник. Серия: Драфт: молодая наука, 2013. – № 15. – С. 18-28.
144. Ложкова Т.А. Средства выражения лирической рефлексии в поэзии К.Ф. Рылеева // Вестник Южно-Уральского государственного университета: Серия: Лингвистика, 2005. – № 11(51). – С. 77-83.
145. Ложкова Т.А. Специфика лиризма в балладе В.К. Кюхельбекера «Кудеяр»// Уральский филологический вестник, 2014. – № 1. – С. 30-44.
146. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 848 с.
147. Лотман Ю.М. Семиосфера. Внутри мыслящий миров. – СПб: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
148. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – 472 с.
149. Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова// В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 218-234.
150. Лурия А. Р. Язык и сознание / Под ред. Е. Д. Хомской. 2-е изд. – М.: Изд.-во МГУ, 1998. – 336 с.
151. Максимов Д.Е. О лирике Лермонтова// Литературная учеба, 1939. – №4. – С. 7-33.
152. Малыгина Т.В. Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: диссер. ... кандид. филолог. наук. – Орел, ОГИИК, 2005. – 196 с.
153. Мойсеева А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX - XX веков: формирование ролевого героя нового типа: диссер. ... кандид. филолог. наук. – Пермь, ПГУ, 2007. – 182 с.
154. Мальчукова Т.Г. Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к

церковнославянской традиции (к интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры) // Евангельский текст в русской литературе XIII–X веков. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 168 – 177.

155. Мандельштам О.Э. Шум времени// Сочинения: в 2-х т. – Т. 2. Проза/ Сост. И подгот. текста С. Аверницева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. – М.: Худ. литература, 1990. – С. 6-49.

156. Матяш С.А. Пособие по спецкурсу «Анализ лирического стихотворения». – Караганда: КарГУ, 1982. – 74 с.

157. Махлина С.Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. – СПб.: Алетейя, 2008. – 172 с.

158. Меньшиков В. Поэзия Надсона // Книжки Недели, 1897. - № 2. – С. 229-236.

159. Минский Н. При свете совести (Мысли и мечты о цели жизни). – СПб.: Семеновская типо-лит. И. Ефрона, 1890. – 261 с.

160. Минц З.Г. «Новые романтики» (К проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сборник. Третьи тыняновский чтения. – Рига, 1988. – С. 144-149.

161. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПб, 20014. – 480 с.

162. Мирза-Авакян М.Л. Из истории поэзии русского модернизма 90-900-х годов (вопросы становления поэтических школ): автореферат дис. ...докт. филол. наук. – Ереван, 1975. – 25 с.

163. Михайловский Н.К. Заметки о поэзии и поэтах // Михайловский Н.К. Полн. собр. соч.– Пб., 1909. – Т. 6. – С. 602-604.

164. Моисеева А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX – XX веков: формирование ролевого героя нового типа: автореф. ...кандид. филол. наук. – Пермь: ПГУ, 2007. – 25 с.

165. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминологический

словарь. – 2 изд., существенно перераб. и доп. – М.: ЛЕНАНД, 2006. – 376 с.

166. Мишина Т.Ю. Лермонтовские мотивы в русской лирике 80-90-х годов XIX века: диссер. ...кандид. филол. наук. – Орел: ОГУ, 2013. – 302 с.

167. Неведомский М.П. [Миклашевский М.П.] Зачинатели и продолжатели. Поминки, характеристика, очерки по русской литературе от дней Белинского до наших дней. – Пг., 1919. – С. 185-196.

168. Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. – М.: Наука, 1971. – 520 с

169. Никифор, Архимандрит. Библейская энциклопедия. – Б.м.: Изд.-ние Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. – 1190 с.

170. Никкарева Е.В. Литературный романс и баллада: проблема разграничения// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014. – № 4 (2). – С. 249-252.

171. Никульцева В.В. Вопль отчаяния или гневный протест (Стихотворение Н.А. Некрасова «Памяти Асенковой»)// Русский язык в школе. – 2012. – № 1. – С. 43–49.

172. Остапчук О.А. Название литературного произведения как объект номинации (На материале русской, польской и украинской литератур XIX-XX вв.): автореф. ...кандид. филол. наук. – М.: МГУ, 1998. – 26 с.

173. Павельева Ю.Е. Судьбы риторического стиля в русской поэзии «безвременья» (на примере творчества С. Надсона и М. Лохвицкой) // Русская словесность, 2009. – № 6. – С. 57-63.

174. Павельева Ю.Е. Прием антитезы в творчестве С. Я. Надсона и М. А. Лохвицкой // Филологическая наука в XXI веке: взгляд молодых. – М. – Ярославль, 2004. – С. 123–127.

175. Панов М.П. Сломленные крылья (Критико-психологический этюд) // Русская мысль, 1901. – №6. – С. 105-134.

176. Пастухова Е.В. Нарратив в контексте субъективности: автореф. ...диссер. кандидат. философ. наук. – Омск, ОГПУ, 2005. – 18 с.

177. Плоткин Л.А. Писатель и эпоха: статьи/ Сост. Н.Н. Наумова;

вступ. ст. А. Павловского. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 496 с.

178. Протопопов М. Поэты переходного времени// Русская мысль, 1899. – № 1. – С. 179-193.

179. Полукарова Л.В. Лирика Лермонтова (системное исследование образных структур): диссер. ...кандид. филол. наук. – Воронеж, 1984. – 191 с.

180. Поплавская Диалог поэзии и прозы в сборнике В.А. Жуковского «Баллады и повести» (Статья вторая)// Вестник Томского государственного университета. Филология, 2009. – № 3 (7). – С. 76-83.

181. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.

182. Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М.: МГУ, 1976. – 207 с.

183. Приходченко П.И. Формы выражения авторского сознания в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон»: автореф. ... диссер. кандидат. филол. наук. – Арзамас, 2008. – 19 с.

184. Пульхритудова Е.М. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в. // История романтизма в русской литературе(1825-1840). – Кн. 2. – М.: Наука, 1979. – С. 258–326.

185. Рейтблат А.И. Буренин и Надсон: как конструируется миф//Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 323-338.

186. Рогаткина Е.А. Русская стихотворная новелла XIX века (к вопросу о жанре)// Наукові записки Харків. нац. пед.ун. ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2011. – Вып. 3(2). – С. 15-24.

187. Российская-Кожевникова, М.А. Воспоминания о Надсоне. К 25-летию со дня кончины. – М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1912. – 10 с.

188. Русская литература XX века (1890-1910)/ Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – 541 с.

189. Савченко Т.Т. Субъектный строй русской лирики: На материале

поэзии XVII – первой трети XIX в. – Караганда : Изд-ко Караганд. гос. ун-та им. Е. А. Букетова, 2000. – 303 с.

190. Сапожков С.В. Поэзия 1880–1890-х годов // История русской литературы XIX века. Часть 3: 1870-1890 годы/ Под. ред. В.И. Коровина. – М.: ГИЦ Владос, 2005. – С. 339–378.

191. Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х гг.: «конструктивность хаоса» или «эстетический имморализм»?// Новое литературное обозрение. – 2005. – № 5. – С. 338–347.

192. Сапожков С.В. Русская поэзия 1880 – 1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили): дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – 471 с.

193. Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880-1890-х годов. – М.: МГПУ, 1996. – 118 с.

194. Свительский В.А. Идеал и реальность в художественном мире А.П. Чехова// Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2004. – № 2. – С. 11-13.

195. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. – М.: Худож. лит., 1970. – 295 с.

196. Семенко И.М. В.А. Жуковский // Жуковский В.А. Стихотворения// Соб. сочинений: в 4-х т. – Т. I: Стихотворения/ Вст. ст. И.М. Семенко, подг. текст. и прим. В.П. Петушковой. – М.-Л.: Гос. изд-во Худож. литературы, 1959. – С. V-LII.

197. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1977. – 224 с.

198. Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Philologica: исследования по языку и литературе: сб. памяти академика В.М. Жирмунского. – Л.: Наука, 1973. С. 416–425.

199. Сильман Т.И. Синтаксико-стилистические особенности местоимений // Вопросы языкознания, 1970. – № 4. – С. 81-91.

200. Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848-

1890). – СПб.: Тип. газеты «Новости», 1891. – 523 с.

201. Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы// Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Сб. науч. трудов/ Соств. Д Кирай, А. Ковач. – Будапешт: Budapest: Tankönykiado, 1982. – С. 161-173.

202. Скрынников Р.Г. Далекий век: Иван Грозный. Борис Годунов. Сибирская одиссея Ермака: Исторические повествования. – Л.: Лениздат, 1989. – 636 с. (Страницы истории Отечества)

203. Смирнова Л.А. Золотой сон души. О русской литературе рубежа XIX –XX вв. – М.: Водолей, 2009. – 387 с.

204. Смолицкий В., Смолицкий Г. История одного песенного сюжета // Устное народное творчество», 2003. – Вып. 6. – С. 52–53.

205. Соловьев С.В. Историко-литературные этюды. – Вып. I. – Харьков: Тип. Губерн. правления, 1895. – 194 с.

206. Солодова (Матиканская) Т.И. Феномен Семена Надсона. Жизненный и творческий путь поэта – Изд. 2-е. – Tobольск, 2014. – 320 с.

207. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. – М.: Сов. писатель, 1959. – 414 с.

208. Таборисская Е.М., Штектгольд А.М. Тема сна и смерти в лирике Лермонтова и Тютчева (к проблеме творческой индивидуальности) // Межвуз. сб. трудов / Под ред. В.В. Гуры. – Вологда: ВГПИ, 1990. – С. 75–87.

209. Тamarченко Н.Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 400 с.

210. Тamarченко Н.Д. Повествование// Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины/ Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 279-295.

211. Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2001. – 400 с.

212. Тацит Публий. Анналы. Малые произведения// Сочинения: в 2-х томах. – Т. 1. – Л.: Наука, 1969. – 444 с.

213. Теплов В.В. С.Я. Надсон: Критический опыт. – Киев: Тип. В.С. Кульженко, 1887. – 13 с.
214. Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2010. – 23 с.
215. Томашевский Б.В. Теория . Поэтика: Учеб. пособие / Вст. Статья Н.Д. Тамарченко. Комм. С.Н. Бройтмана. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
216. Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования–1983. – М.: Наука, 1984. – С. 164–185.
217. Тростина М.А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы// Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика. Межвуз сб. науч. тр. – Вып. IV. – Саранск, 2003. – С. 197-202.
218. Тюпа В.И. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика// Теория литературы: Учеб. пособие для студ. Филол. фак. Высш. Учеб.заведений: в 2 т./ Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – С. 106-261.
219. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. – 702 с.
220. Хализев В.Е. Теория литературы: [Учебник для вузов]. – М.: Высш. школа, 1999. – 400 с.
221. Ходанен Л.А. Поэмы М. Ю. Лермонтова: Поэтика и фольклорно-классические традиции: Учеб. пособие / Науч. ред. Т. Г. Черняева; Кемеров. гос. ун-т. — Кемерово, 1990. – 91 с.
222. Царевский А.А. С.Я. Надсон и его поэзия «мысли и печали». – Казань: Типо-лит. Ун-та, 1895. – 128 с.
223. Цветкова М.В. Жанр и национальная ментальность. Английская и русская ролевая лирика// Проблемы перевода, лингвистики и литературы: в 2-х т.// Под ред. В.В. Сдобников. – Т. 2. – Вып. 15. – Н. Новгород: ФГБОУ

ВПО «НГЛУ», 2012. – С. 223-228.

224. Чевтаев А.А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: диссер. ...кандид. филол. наук. – СПб: РГПУ, 2006. – 197 с.

225. Чевтаев А.А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, покуда белое есть». Антиномии Иосифа Бродского: Сб. статей/ Под ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: PaRt.com, 2006. – С. 87-100.

226. Чевтаев А.А. Герой в нарративной лирике: структура и аксиология// Narratorium, 2011/ – № 1-2. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027602>

227. Черашняя Д.И. Пути анализа лирики // Филолог. – 2003. – № 3. – С. 25–29.

228. Чехов А. П. Письмо Лейкину Н. А., 26 января 1887 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1983. – Т. 2. Письма, 1887 - сентябрь 1888. – М.: Наука, 1975. – С. 20-21.

229. Чуйко В.В. Надсон и Гаршин // Наблюдатель. – 1888. – № 11. – С. 164-187.

230. Чуйко В.В. Современная русская поэзия в ее представителях. – СПб.: Тип. А. Тагов, 1885. – 210 с.

231. Чумак-Жунь И.И. Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово в русской лирике конца XVIII – начала XXI вв.: автореферат дисс. ... докт. филолог. наук. – Белгород, 2009. – 38 с.

232. Чумаков Ю.Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла// Русская новелла: проблемы теории и истории / С.-Петербургский гос. ун-т, под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1993. – С. 83-105.

233. Шах-Азизова Т.К. Русский Гамлет («Иванов» и его время) // А.П. Чехов и его время / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М.

Горького; [Ред. коллегия: Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов]. – М.: Наука, 1977. – 359 с. – С. 232-246.

234. Шведер Е. Семен Яковлевич Надсон. – М.: Тип. К.Л. Меньшова, 1917. – 30 с.

235. Шилов А.А. Из истории революционного движения 1860-х годов// Голос минувшего. Журнал истории и истории литературы, 1918. – № X-XI. – С. 159-168.

236. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

237. Шушковская Ф.И. Примечания// Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений/ Вст. ст. Г.А. Бялого, подг. тек. и прим. Ф.И. Шушковской. – СПб.: Академический проспект, 2001. – С. 417-479.

238. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч.: В 20 т. – М., 1937. – Т.20.

239. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880-1890- годов как культурно-исторический феномен. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун.-та, 2002. – 454 с.

240. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов // Щенников Г.К., Щенникова Л.П. История русской литературы XIX века (70-90-е годы): Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 240-300.

241. Щенникова Л.П. О культурно-историческом значении русской поэзии 1880-1890-х годов (С. Надсон, Н. Минский)// Известия Уральского государственного университета. Серия «Проблемы образования, науки и культуры». – Вып. 13. (№25). – Екатеринбург, 2003. – С. 45-60.

242. Щенникова Л.П. Лирика С. Надсона сквозь призму творений Ф.М. Достоевского// Проблемы истории, филологии, культуры/ Под ред. М.Г. Абрамзона. – Вып. IX. – Москва; Магнитогорск, 2000. – С. 328–335.

243. Щенникова Л.П. Специфика субъективности русской поэзии 1880–первой половины 1890-х годов// Дергачевские чтения-2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы

Международной научной конференции 10-11 октября 2000 года. – Часть 1. – Екатеринбург, 2001. – С. 257-261.

244. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурный феномен// Фундаментальные исследования в области гуманитарных наук. Конкурс грантов 1997 года. Сб. рефератов избранных работ. – Екатеринбург, 2001. – 454 с.

245. Щенникова Л.П. Проблемы изучения русской поэзии 1880–1890-х годов// Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронежский госуниверситет. – Вып. 11. – Воронеж, 1998. – С. 84-93.

246. Щенникова Л.П. О границе между неоромантизмом и символизмом в русской поэзии 1880–1890-х гг.// Ползуновский вестник. – 2005. – № 5. – С. 240–243.

247. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха// О поэзии. – Л.: Сов. писатель, 1969. – С. 327-512.

248. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Сб. статей. – Л.: Academia статей. – 279 с. (Вопросы поэтики / Рос. ин-т ист. искусств)

249. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.

250. Эпштейн М.Н. Лиро-эпический жанр// Литературный энциклопедический словарь/ Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. С. 186.

251. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. English Department. University of Cologne, 2005 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://unikoeln.de/~ame02/pppm.htm>.

252. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах. – Т. I : А–З. – М.: ГИС, 1955. – 669 с.

253. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.

254. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Т. 4: Лакшин –

Мураново / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1967. – 1024 стб.

255. Литературная энциклопедия: В 11 т. – Т. 7: Марлинский – Немецкая литература / Ком. Акад.; НИИ лит. и искусства; Ред. коллегия: Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Фриче В. М.; Гл. ред. Луначарский А. В.; ученый секретарь Михайлова Е. Н. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. – 888 стб.

256. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.

257. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2- т/ Гл. ред. С.А. Токарев. – Т. 1: А-К. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – 671 с.

258. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2- т/ Гл. ред. С.А. Токарев. – Т. 2: К-Я. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – 719 с.

259. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

260. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Часть 2. Л–Я / Под редакцией П. А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.

261. Словарь литературоведческих терминов// Под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974.– 509 с.

262. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука. Флинта, 2006. – 696 с.

263. Толковый словарь русского языка: В 4 т. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. – Т. 1: А – Кюрины/ Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. Ин-т «Сов. Энцикл.», 1935. – 1562 стб.

264. Толковый словарь русского языка: В 4 т. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. – Т. 2: Л – Ояловеть / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. Ин-т «Сов. Энцикл.», 1938. – 1040 стб.

265. Толковый словарь русского языка: В 4 т. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. – Т. 4: С – Ящурный Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. Ин-т «Сов. Энцикл.», 1935. – 1503 стб.

266. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – Пер. с англ.
– М.: Крон-пресс, 1996. – 656 с.