

**ДВА ДИАЛОГА С ВЕТРОМ**  
(лексико-семантический анализ стихотворений Ф. Тютчева и Н. Рубцова)

М. В. КУДРЯВЦЕВ

Анализ художественного произведения и, в частности, поэтического текста, традиции которого в русской филологии восходят ещё к знаменитым, ставшим хрестоматийными „Опытам” Л. В. Щербы 20–30 гг., ныне занимает особое место в поэтике как комплексный, объединяющий литературоведческие и лингвистические подходы в науке. С одной стороны, выборочность произведений для анализа и спорадичность обнародования подобных разборов в филологической литературе как будто свидетельствуют исключительно об авторских пристрастиях отдельных ученых и, следовательно, довольно случайном характере их появления, с другой же стороны, эти работы, несомненно, отражают методологический уровень, методические искания современной науки, вносят свою лепту в изучение творчества того или иного писателя, а поэтому являются достаточно оправданными и закономерными. Сопоставительное исследование двух и нескольких текстов позволяет в свою очередь выйти на более высокий уровень обобщения, способствует выявлению типологической общности в рассмотрении отдельных авторов, течений, школ, эпох и т. д. как в диахроническом (литературные традиции, преемственность), так и в синхронном плане (закономерности и многообразии литературного процесса определенного периода).

Объектом анализа в настоящей работе избраны стихотворения двух русских поэтов, разделенных во времени более чем столетием, общность между которыми, на первый взгляд, может быть определена лишь принадлежностью к одной великой литературе: „О чем ты воешь, ветер ночной?” <1836> Ф. И. Тютчева и „По дороге из дома” <1967> Н. М. Рубцова. В исследовательской литературе отсутствуют указания на близость названных текстов или попытки их сближения, однако в работах, посвященных творчеству современного поэта, последовательно проводится мысль о творческой ориентации Н. Рубцова на поэзию Ф. Тютчева, о наследовании им тютчевских традиций натурфилософской лирики, указываются факты влияния на текстовальном уровне [см.: Кожин, 1976; Пикач, 1977; Павловский, 1986; Кудрявцев, 1988 и др.]

Оправданием для анализа названных текстов в рамках одной статьи

прежде всего послужило то обстоятельство, что объединяющим их началом является центральный образ ветра и композиционная основа – диалог „лирический герой” („я”) – „ветер”. При этом следует отметить, что подобная образная ситуация имеет древние литературные корни (см. „Слово о полку Игореве”: *Ярославна рано плачеть / въ Путивль на забрала, аркучи: / „О вѣтрѣ, вѣтрило! / Чему, господине, насильно вѣши?”*) и получила разнообразные модификации в поэзии XX в., напр.: *Ветер, снежный ветер, / Давний друг ты мне!* (А. Блок); *Но не бойся, безумный ветер, / Плюй спокойно листвою по лугам...* (С. Есенин) и др.

Стихотворение Ф. Тютчева „О чем ты воешь, ветер ночной?” написано приблизительно в 1836 г. и многими исследователями относится к так называемому „ночному” циклу его стихов:

- 1 *О чем ты воешь, ветер ночной?*
- 2 *О чем так сетуешь безумно?..*
- 3 *Что значит странный голос твой,*
- 4 *То глухо жалобный, то шумно?*
- 5 *Понятым сердцу языком*
- 6 *Твердишь о непонятой муке –*
- 7 *И роешь и взрываешь в нем*
- 8 *Порой неистовые звуки!..*
- 9 *О, страшных песен сих не пой*
- 10 *Про древний хаос, про родимый!*
- 11 *Как жадно мир души ночной*
- 12 *Внимает повести любимой!*
- 13 *Из смертной рвется он груди,*
- 14 *Он с беспредельным жаждет слиться!..*
- 15 *О, бурь заснувших не буди –*
- 16 *Под ними хаос шевелится!..*

Первый, самый беглый подход к тексту позволяет сделать лишь предварительные выводы. Художественный мир стихотворения воспринимается как мир пространственный, время в нем заявлено лишь опосредованно (*ночной*), что характерно для поэзии Ф. Тютчева в целом: „У Тютчева рама для переживания – пространственная, у Жуковского – временная...” [Поляков, 1978, с. 266]. В произведении сильно выражена звуковая стихия (*воешь, голос, глухо, шумно, звуки, песни* и др.), зато полностью отсутствует пластическая наглядность, физическая осязаемость, цветовая гамма, присущие другим его стихам. Хотя в нем изображается мир природы, однако это не конкретно-пейзажное стихотворение, природные реалии здесь представлены в своем наиболее общем, отвлеченном, лишенном предметных очертаний виде.

Преобладающие здесь глагольные метафоры (*воешь, сетуешь, твердишь, не пой* и др.) выполняют олицетворяющую функцию, направленную на персонификацию ветра как центрального образа в стихотворении. Отсутствуют генитивные метафоры, сравнения; эпитеты носят традиционный общезыколевой характер (прилагательные оценки *странный, понятный, неистовый, страшный* и т. д.), за исключением разве что отмеченных авторской новизной и характерных для поэтики Ф. Тютчева сложно-составных эпитетов *глухо жалобный, шумно (жалобный)*. Олицетворению ветра служат также частые обращения, которые составляют большую часть текста, так что само стихотворение воспринимается как сплошное обращение к природному адресату. В целом метафоры и другие тропы не обращают на себя особого внимания, не поражают своей неожиданностью или оригинальностью, возможно, еще и потому, что весь текст в целом представляет собой развернутую метафорическую картину, метафору, которая не воспринимается как таковая, если принять „правила игры“ автора – возможность диалога с неодушевленной природной стихией.

Композиция стихотворения достаточно традиционна: двухчастное построение, включающее в себя два восьмистишия, которые в свою очередь являются соединением двух одинаковых по своей рифмовке четверостиший / аБаБ + вГвГ<sup>1</sup>. В литературной традиции XIX в. восьмистишие как большая строфа применялось большей частью в поэмах и крупных лирических стихотворениях, характерной же особенностью поэтики Ф. Тютчева явилось то, что двухчастное построение с двумя восьмистишиями он широко использовал в разработке малых лирических форм [см.: Холшевников, 1987], напр.: „Цицерон“, „Конь морской“, „Поток сгустился и тускнеет“ и др. Симметричностью отличается также и фразовое деление текста стихотворения: 2 стиха, как правило, составляют одну фразу (исключение представляют лишь стихи 1, 2; 15, 16).

Стихотворение написано 4-стопным ямбом, господствующим размером русской поэзии XIX в.; перекрестная рифмовка / абаб /, отчетливо замыкающая двойной звукоряд, также наиболее распространена в XIX–XX вв. Периодическое чередование мужской и женской рифм создает звуковой эффект „прилива“ и „отлива“, которые воспринимаются как интонационный подъем и спад, накопление энергии и ее разряджение (лишний слог – женская клаузула в конце каждого второго стиха не „утяжеляет“ строку вследствие своей периодичности и иллюзии амфибрахической рифмы). Отсутствуют какие бы то ни было ме-

---

<sup>1</sup> Протисными буквами / Б, Г / обозначаются женские рифмы, строчными / а, в / – мужские.

трические перебои, а встречающийся почти в каждом стихе пиррихий вносит метрическое разнообразие, столь присущее естественному строю речи.

Более детальное рассмотрение текста предполагает обращение к методу „медленного“, построчного чтения, с фиксацией преимущественно лексико-семантических и синтаксических особенностей произведения.

1–2 стихи. В зачине стихотворения содержатся два вопросительных предложения, связанные между собой анафорическим повтором. Это не широко распространенные в лирике риторические вопросы (квазипросьбы), а высказывания с собственно вопросительным значением, см.: [Ковтунова, 1986, 128]. Уже в зачине заявлен „внутренний“ адресат вопроса – ветер, в дальнейшем он не называется, но имплицитно содержится во всем содержанием текста. В обращении *ветр ночной*, несмотря на интенсивно выраженную характеристику адресата в окружающем обращении контексте, все же перевешивает значение адресации, так как лирический вопрос обычно содержит сильные признаки диалога [там же, с. 114]. Одновременно адресат вопроса предстает и как субъект действия, последовательность предикатов которого позволяет говорить о восходящей градации: от языковой, „стертой“ метафоры *воешь*, элемент олицетворения в которой приглушен привычностью употребления, к олицетворяющей индивидуальной метафоре *сетуешь*. Употребление наречия *безумно* можно прокомментировать следующим наблюдением: „Не выходя за пределы принятых в поэзии предшествующего и его времени метафорических смещений этих слов, что делает его стихи прозрачными по содержанию, Тютчев, однако, часто прибегает к актуализации глагольных метафор путем определения их одноконтекстными с ними наречиями...“ [Григорьева, 1980, с. 133].

3–4 стихи. Содержащийся здесь вопрос по сути дела синонимичен по своей семантике предшествующим вопросам и имеет ту же гносеологическую основу. Намечившаяся в первых двух стихах градация *воешь* – *сетуешь* поддерживается в дальнейшем метафорой *странный голос*, а через обособленное определение в 4-м стихе еще более усиливается персонификация ветра (особая выразительность и экспрессивность наречия *шумно* достигается благодаря инверсии). К. В. Пигарев говорит об особой роли, которую играют слова, сопровождающие тютчевские метафоры: „Тютчев даже такие ходячие, стертые метафоры заставляет звучать по-новому, освежая их эпитетами и тем самым как бы внося «душу» в описываемые им картины и явления природы“ [Пигарев, 1962, с. 214]. Диалектика тютчевского отношения к природе отразилась также в антонимическом характере наречий *глухо-шумно*, *примыкающих* к одному прилагательному *жалобный* и образующих вместе с ним два контрастных по отношению друг к другу составных эпитета.

5–8 стихи. Возрастает степень олицетворенности субъекта (ветер), формы его самовыражения становятся все более совершенными и „культурными” (*воешь–сегуешь–голос–языком*). Однако наметившаяся близость человека и природной стихии не получает развития, так как противоречие, выраженное в классической антитезе „форма”–„содержание” (*язык–мука*), не находит разрешения и рождает лишь эмоциональную, соответствующую общему образному строю текста звуковую реакцию (*неистовые звуки*). Однокоренные глаголы *роешь, взрываешь* следует рассматривать как синонимы, поскольку последний является формой несовершенного вида к *взрыть* ‘вскопать, взрыхлить’, ср., напр., аналогичное тютчевское употребление в „Silentium!”. *Взры в а я, возмущилъ ключи..* Глубокая пауза в конце 6-го стиха как бы служит водоразделом между „данным” и „новым”, действием и его результатом. На смену вопросительной в названных стихах приходит восклицательная интонация (собственно восклицательной она становится, пожалуй, только в последней фразе; в предыдущей фразе преобладает повествовательная интонация).

9–10 стихи. Итак, от достаточно пассивного восприятия природной стихии – ветра (вопрос, констатация происходящего) во II строфе автор переходит к активному воздействию на адресат (просьба, призыв, побуждение). В то же время повелительное наклонение здесь – „лишь форма сообщения об эмоциональном состоянии, которое сопровождает процесс восприятия скрытых глубин мира. Отрицание при повелительном наклонении также не рассчитано на буквальное понимание – как нежелание, чтобы это происходило” [Ковтунова, 1986, с. 121].

Выделенные интонационно, посредством инверсии, прилагательные *страшных–родимый* образуют внутреннюю семантическую антитезу, как слова с противоположным экспрессивно-оценочным значением. При этом несомненна актуализация в данном контексте у прилагательного *родимый* не только оценочной семантики (‘дорогой, близкий сердцу’), но и значения, указывающего на родство, общую родословную, ср., напр., характеристику ночной „бездны” в стихотворении „Святая ночь на небосклон взошла...”: *И в чуждом, неразгаданном, ночном / Он узнает наследье родовое*” Далее поддерживается линия олицетворения ветра, обозначенная в предыдущих стихах, при этом она строится постом как восходящая градация, движение от диких, естественных звуковых форм к цивилизованным (*воешь–голос–язык–песни*). Образ „хаоса”, восходящий к древнегреческой мифологии, предстает в поэтической космогонии Ф. Тютчева как сквозной, присутствующий во многих его стихотворениях; это первоизданная, всепоглощающая и одновременно неупорядоченная стихия бытия, ночная „бездна”, которая

обнажается с исчезновением наброшенного на нее покрывала — дня, см. толкование этого тютчевского символа в работах: [Пигарев, 1962; Озеров, 1975; Гачев, 1988 и др.] .

11–12 стихи. Сила восклицания в этих стихах не убывает, чему способствует, в частности, восклицательный член *как* (термин А. М. Пешковского), относящийся к наречию *жадно*. Употребление эпитета *ночной* к слову *душа* (ср. *ветр ночной*) мотивировано не только сюжетной ситуацией произведения (время действия — ночь), но и всем контекстом лирики Ф. Тютчева, где проявляется дуализм души поэта в ее „ночной“ и „дневной“ ипостасях („*жилица двух миров*“), ср. утверждение А. Блока о том, что Ф. Тютчев — „самая «ночная» душа русской поэзии“ [Блок, 1963, с. 25]. Метонимический перенос в сочетании *мир души ночной* (в действительности внимают повести метафорическая душа, а не мир) призван сообщить „масштабность“ внутреннему миру человека, сделать его равновеликим миру внешнему — природе. Диалектичность мировосприятия поэта проявляется в диаметрально противоположных оценках одного и того же объекта: *страшные песни* (9) — повесть *любимая* (12); *любимая* поддерживает положительную характеристику хаоса как однокомплексного с ветром явления — *родимый* (значение слова *повесть* здесь следует понимать не как 'литературное повествовательное произведение', а как 'повествование, рассказ') .

13–14 стихи. Выделенные инверсией прилагательные *смертная*–*беспредельное* могут рассматриваться как члены классической антитезы „земное“–„небесное“, которая в лирике Ф. Тютчева получает специфически авторское наполнение („душа, ограниченная земным существованием человека“ — „космос, лишенный временных и пространственных границ“) <sup>2</sup>. Субстантивированное прилагательное *беспредельное* выступает как внутритекстовый синоним слова *хаос* <sup>3</sup>, а также родственных ему слов, которые могут быть выявлены лишь в общем контексте лирики Ф. Тютчева, напр.: *бездна*, *стихия* и др. Г. Гачев, анализируя данное стихотворение, обобщает и развивает тютчевский образ беспредельного

---

<sup>2</sup> Вопреки устоявшемуся мнению о контрастности как основополагающем принципе художественного мира поэта, Л. М. Щемелева указывает на неправомочность применения универсальных философских антитез (земля–небо, ночь–день, тень–свет) к поэтике Ф. Тютчева, отмечает неполярный характер его антитез и „неантитетический способ мышления“ в целом [Щемелева, 1977] .

<sup>3</sup> Некоторые исследователи отмечают, что для поэтики Ф. Тютчева характерно не резкое обновление или трансформация сложившегося в ту эпоху поэтического языка, а тенденция к порой незначительному семантическому сдвигу, напр.: „наклон оси слова, едва заметное перерождение его смыслового веса“ [Пумпянский, 1928, с. 551]; „Традиционные значения у Тютчева как бы сдвинуты, но они остаются в качестве постоянного фона“ [Гиззбург, 1964, с. 99] .

до общенациональной категории: „И как в античной Греции эстетика космоса – т. е. строя мира, так в России – эстетика беспредельности, бесконечного простора и неупорядоченного бытия как его вечно саморасширения...” [Гачев, 1988, с. 341; разрядка наша. – М. К.]

15–16 стихи. Повтор экспрессивного междометия *О*, столь характерного для поэтического синтаксиса Ф. Тютчева, отрицания при повелительном наклонении свидетельствует о близости данных стихов начальным стихам строфы (9, 10) и позволяет говорить о кольцевой композиции строфы в целом. На внутреннюю системность речевых средств текста указывают и имеющиеся переклички лексического характера: 1. *ветр* („внешний”) – 15. *бури* („внутренние”); 10. *хаос* („внешний”) – 16. *хаос* („внутренний”). Отличие финальных стихов от предшествующего контекста заключается в том, что на смену антропоморфическому осмыслению природы приходит изображение человеческих реалий в природных образах бури, хаоса; правда, антропоморфическая тенденция сохраняется при этом в лексике, способствующей олицетворению природных явлений (*заснувших, шевелится*).

Даже самое беглое знакомство с текстом позволяет установить, что сюжетное развитие лирического действия в стихотворении формируют три основных субъекта: лирический герой („я”), глобальная стихия – хаос и ветер как посредник в контакте между ними. Попытаемся рассмотреть внутреннее движение текста сквозь призму участия в нём главных „действующих лиц” и их взаимоотношений на уровне каждого отдельного стиха: 1. ВЕТЕР. 2. ВЕТЕР. 3. ВЕТЕР. 4. ВЕТЕР. 5. ВЕТЕР: Я (заявлены два субъекта). 6. ВЕТЕР. 7. ВЕТЕР:Я. 8. Я. 9. ВЕТЕР. 10. ХАОС. 11. Я. 12. Я:ВЕТЕР. 13. Я (в раздвоении, заявлена антитеза: „душа”–„плоть”). 14. Я:ХАОС (*беспредельное*). 15. Я=ВЕТЕР (внутренние страсти героя уподобляются стихии, родственной ветру, – бурям). 16. Я=ХАОС (внутренняя стихия приравнивается стихии внешней хаосу).

Таким образом, через отношения притяжения–отталкивания между человеком и природными субъектами, их сосуществование автор приходит к уподоблению человека силам природы, их взаимному слиянию и взаимопроникновению (*Все во мне, и я во всем!*...). Вкратце понимание тютчевской модели мира, какой она предстает в рассмотренном нами отдельном тексте, можно сформулировать следующим образом: душа человека природна, у природы есть своя душа, ср.: *В ней есть душа, в ней есть свобода...* Природа души противоречива и двойственна: это внутренний мир, который „жаждет слиться” с миром внешним: хаос – не только глобальная форма внешнего мира, но и состояние внутреннего мира.

Прежде чем приступить к „чтению” стихотворения Н. Рубцова, следует оговориться, что рассмотрение двух разных текстов, обнаруживающих определенное типологическое родство, вовсе не предполагает дублирования методики и приемов анализа и предоставляет автору свободу в выборе „инструментария”, поскольку „внутреннее единство комментария как метатекста индуцируется самим комментируемым текстом «изнутри»” [Розина, 1988, с. 265].

В стихотворении „По дороге из дома” образ ветра также является центральным и, пожалуй, единственным (за исключением самого лирического героя, мировосприятие которого также раскрывается через „диалог” с ветром), так как образная „периферия” в данном контексте сведена к минимуму:

*Люблю в е т е р. Больше всего на свете.  
Как воет в е т е р! Как стонет в е т е р!  
Как может в е т е р выть и стонать!  
Как может в е т е р за себя постоять!*

*О в е т е р, в е т е р! Как стонет в уши!  
Как выражает живую душу!  
Что сам не можешь, то может в е т е р  
Сказать о жизни на целом свете.*

*Спасибо, в е т е р! Твоей слышу стон.  
Как облегчает, как мучит он!  
Спасибо, в е т е р! Я слышу, слышу!  
Я сам покинул родную крышу...*

*Душа ведь может, как ты, стонать.  
Но так ли может за себя постоять?  
Безжизнен, скучен и ровен путь.  
Но стонет в е т е р! Не отдохнуть...*

Отметим самые общие моменты сходства и различий между рассматриваемыми текстами, которые обращают на себя внимание при предварительном знакомстве с произведением. Как и у Ф. Тютчева, мир стихотворения Н. Рубцова — мир пространственный, в котором отсутствует время, зато чрезвычайно сильно выражено звуковое начало. В нем нет предметных реалий (*родная крыша* воспринимается как явная метонимия, а для слова *путь* не исключается наличие второго — символического — плана), конкретной детали, цвета, наконец, пейзажа, привычного в природной лирике.

Тропы в тексте в основном представлены олицетворяющими главными метафорами, которые выступают в качестве предикатов



к субъектам *ветер, душа*. Эпитеты традиционны и немногочисленны, сравнения и генитивные метафоры отсутствуют. Обращает на себя внимание обилие восклицательных предложений, обращений к ветру, что также роднит данный текст со стихотворением Ф. Тютчева.

При наличии одинакового количества стихов (16) стихотворения различаются своим композиционным построением, фразовым делением текста, которое у Н. Рубцова отличается явной асимметричностью, стихотворным размером и способом рифмовки (очевидна непоследовательность современного автора в чередовании мужской и женской рифм). В целом, если текст Ф. Тютчева характеризуется строгостью, симметричностью и определенной замкнутостью стиховой структуры, то рассматриваемый текст отличают свобода, открытость и внешняя простота выражения. Авторская специфика употребления ключевого слова (*ветер* – самое частое слово текста) состоит в том, что структура данной леммы представляет собой ряд последовательно выявляющихся семантических планов.

В I строфе стихотворения, которая начинается с бесхитростно-декларативного признания *Люблю ветер...*, вводятся традиционные для образа ветра акустические характеристики, выраженные глаголами *выть, скрежетать*. Автор посредством повтора, восклицательной интонации акцентирует высокую степень интенсивности проявления этих звуковых признаков ветра, которые служат своеобразным эмоциональным рефреном текста и получают дальнейшее смысловое развитие в последующих его строфах. Уподобление ветра человеку, сообщение ему качеств морально-этического характера в заключительном стихе не только способствуют его олицетворению, но и позволяют выделить в структуре слова *ветер* семантические планы 'сила, мощь', 'мужество', 'достоинство'.

В начале II строфы не только повторяется образный мотив I строфы – стон ветра и усиливается интенсивность звука, но также намечается сближение двух субъектов лирического действия – „я” и „ветер”, начало их „диалога”. Последовавшая за этим оценочная характеристика не столько уподобляет ветер человеку, сколько ставит его над человеком, сообщая ему черты „сверхчеловека”. Выявляется новый семантический план в структуре слова *ветер*, который можно истолковать и как 'способность выразить человеческую душу', и как 'мудрость, сверхзнание, не доступные человеку (самому поэту)', и как 'талант художника'.

В III строфе продолжается и обогащается „диалог” между ветром и лирическим героем: обращение перестает быть риторическим, обретает конкретный адресат (*Спасибо, ветер!*); скрытое сравнение, которое содержится в метонимической конструкции *Я сам покинул родную крышу* („я как ветер”), строится на основе общего для них смыслового

признака 'скиталец, изгнанник', хотя в отношении ветра этот признак представляется достаточно условным. Наконец, происходит семантический сдвиг в структуре слова, обусловленный диалектикой восприятия ветра поэтом: образование оксюморона, построенного на столкновении антонимических понятий 'рблгчать' и 'мучить'. Наметившиеся отношения притяжения—отталкивания в восприятии ветра как бы нарушают поступательное движение к сближению и тождеству двух субъектов, предвзярая дальнейшую тенденцию к расхождению.

В последней строфе происходит переход от сопоставления ключевых образов (*Душа ведь может, как ты, стонать*) к их противопоставлению (*Но так ли может за себя постоять?*), так как выражающий сомнение вопрос обращен не столько к собеседнику, сколько к самому себе, и предполагает отрицательный ответ. В слове *нужь*, которое под воздействием эпитетов *безжизненный, скучный, ровный* (в соположении последнее слово „заражается” отрицательной экспрессией своих контекстных синонимов) получает отрицательную эмоционально-экспрессивную окраску, прямое ('дорога') и переносное ('жизнь') значения не расчлняются, актуализируются одновременно. Финал стихотворения не снимает и не разрешает наметившихся ранее противоречий, отчуждение между субъектами действия („я” и „ветер”) достигает заключительной фазы; символическое содержание слова *ветер* раскрывается в двух смысловых планах, содержащих диаметрально противоположную оценку морально-этического свойства: 'то, что препятствует самоуспокоенности, духовному застою' и 'то, что не способствует покою, отдыху'.

Слияние, родовая общность и расподбление, отчуждение в связях человека и природы, лад и разлад в их взаимоотношениях – вот те основополагающие черты, которые характеризуют не только поэтическое мировосприятие и мышление двух разных художников слова, отразившиеся в их произведениях, но и по-своему знаменуют две разные эпохи – век XIX и век XX.

## TWO DIALOGUES WITH THE WIND (lexico-semantic analysis of poems by Tyutchev and Rubtsov)

M. KUDRIAVTSEV

### Summary

The paper presents a comparative analysis of the poetic languages of two poems by two Russian poets: Tyutchev and Rubtsov. The poems have the same underlying image of the wind and are based on the dialogue between the "lyrical hero" and the "wind". The analysis of lexico-semantic and syn-

tactical peculiarities of the given texts enables the investigator to establish the typological affinities and differences in the artistic model of the world of each poet. The man's relationship with nature and its alienation are two dominant features which determine the world outlook not only of the poets, but also of their epochs – the 19th and the 20th centuries.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Блок, 1963 – Блок А. А. Собр. соч. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1963. Т. 5.
- Гачев, 1988 – Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Сов. писатель, 1988.
- Гинзбург, 1964 – Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л.: Сов. писатель, 1964.
- Григорьева, 1980 – Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. М.: Наука, 1980.
- Ковтунова, 1986 – Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
- Кожинов, 1976 – Кожинов В. В. Николай Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. М.: Сов. Россия, 1976.
- Кудрявцев, 1988 – Кудрявцев М. В. Образно-речевая система поэзии Н. Рубцова: Дис. ... канд. филол. наук, Вильнюс, 1988 (рукопись).
- Озеров, 1975 – Озеров Л. А. Поэзия Тютчева. М.: Худ. лит-ра, 1975.
- Павловский, 1986 – Павловский А. И. Время и Родина в поэзии Николая Рубцова // Рус. лит-ра, 1986, № 1.
- Пигарев, 1962 – Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М.: Изд-во АН СССР, 1962.
- Пикач, 1977 – Пикач А. „Я люблю судьбу свою...“ (О поэзии Н. Рубцова) // Вопр. лит-ры, 1977, № 9.
- Поляков, 1978 – Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Сов. писатель, 1978.
- Пумпянский, 1928 – Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Л.: Прибой, 1928.
- Розина, 1988 – Розина Р. И. О комментариях // Проблемы структурной лингвистики, 1984. М.: Наука, 1988.
- Холщевников, 1987 – Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост., автор статьи и примеч. В. Е. Холщевников. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987.
- Шемелева, 1977 – Шемелева Л. М. Значение антитезы в поэзии Тютчева // Известия АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1977. Т. 36, № 2.

Вильнюсский государственный  
университет  
Кафедра русского языка

Март 1989