

Олег Заславский
«Тамара» М. Ю. Лермонтова:
Аномальный мир и его свойства

Введение

Баллада «Тамара» принадлежит к числу лермонтовских шедевров. Ей посвящена довольно обширная литература. Тем не менее, как это ни странно, анализ идейной структуры этого произведения так и не привел к цельной картине, а его разборы произведения грешат не только неточностями, но и прямыми противоречиями. Это, по-видимому, неслучайно. Острые значимые противоречия заложены в структуру самого произведения, и требуется большая тщательность, чтобы отделить здесь противопоставление от сходства, норму от аномалии и т. д. — как в собственно тексте, так и в определении места этого произведения в поэтическом мире Лермонтова.

Проиллюстрируем это примерами из работы одного из наиболее авторитетных исследователей Лермонтова в фундаментальном издании. В статье, посвященной этому произведению, В. Э. Вацуру пишет: «„Хаос“, природный и человеческий, преобразуется в „космос“, с наступлением утра демоническое начало в Тамаре отступает перед ангельским: „В окне тогда что-то белело, / Звучало оттуда: прости“. „Хаос“ и „космос“ в художественном мире баллады нерасторжимы» (Лермонтовская энциклопедия С. 559). Чуть ниже там приводится совсем другая оценка: ««нежное» прощанье Тамары со своими жертвами на фоне зловещего пейзажа несет на себе демонический отпечаток». Так в «нежном» прощании демоническое начало отступает перед ангельским или, наоборот, себя проявляет?

Далее, в той же статье читаем: «Будучи высшим наслаждением и высшей ценностью, такая страсть может быть только единичной и неповторимой и поэтому неизбежно сопряжена со смертью любовника, которая застаёт последнего в момент высшей жизненной полноты (отсюда метафора «свадьбы-похорон»)». Однако указанная метафора относится не к моменту убийства любовника, а к любовной ночи — объяснение же, приведенное В. Э. Вацуру, проходит мимо этого обстоятельства.

Что касается сделанного там же утверждения «В романтической концепции любви, выраженной и в поэмах Лермонтова, страсть аксиологически выше жизни», то это справедливое замечание принципиально недостаточно в случае «Тамары», так как в ней речь идет о том, что страсть оказывается выше *чужой* жизни.

Пример из другой работы. «Для Лермонтова любовь изначально трагична, в ней совместились зло и добро, жизнь и смерть. Трагизм любви непреодолим, и он зависит не от капризов Тамары» (Коровин С. 89). Столь интегральный подход вообще игнорирует специфику произведения. Остается непонятным, чем же Тамара, о которой сказано «Как демон коварна и зла», отличается от других героинь Лермонтова, и в чем состоит ее демонизм.

Обратимся же к тексту и попытаемся предложить анализ этого произведения, избегая предвзятых концепций.

Тамара и природа

В целом ряде работ отмечались отдельные сходства в описании самой Тамары и окружающей природы. Однако при этом выпало из рассмотрения намного более важное обстоятельство, связанное с ролью в произведении природы в целом. Оно заключается в том, что действия Тамары подчиняются циклическим закономерностям, причем ее цикл напрямую привязан к природному, синхронизирован с ним: любовное свидание сменяется убийством подобно тому, как ночь сменяется днем.

Обратим внимание на еще одно соответствие, причем двойное, между природным явлением и миром царицы. Как протекающий внизу Терек, так и башня Тамары («высокая» и «тесная») по своим геометрическим очертаниям представляют

собой вытянутые узкие объекты. Поток уносит прочь все новые и новые частицы воды, а вместе с ними каждое утро уносит и тело нового любовника, но с точки зрения условного внешнего наблюдателя на берегу (или, что то же самое, с точки зрения находящейся в башне Тамары), картина остается стационарной — в среднем ничего не меняется¹. Подобным же образом в башне совершаются все новые и новые жертвоприношения, но сам процесс продолжается в «стационарном режиме». При этом становится значимой — и в мире природы, и в мире Тамары — антитеза обратимого, циклического с одной стороны (ситуация любви и гибели, смена ночи и дня) и необратимого, линейного (каждый из любовников погибает, его тело уносится рекой) — с другой.

По сути, в стихотворении представлена картина — как можно достичь вечной и неизменной любви (намек на вечность явным образом содержится в определении «старинная», относящемся к башне), сверхчеловеческим образом опровергнув оценку, данную в другом лермонтовском стихотворении («на время — не стоит труда, а вечно любить невозможно»). Такая «любовь» не привязана к определенному единичному объекту и представляет собой циклически работающий механизм; благодаря этим обстоятельствам и преодолевается фактор времени. Здесь мы сталкиваемся с проявлением общей особенности поэтики Лермонтова — как указано в книге Ломинадзе (содержащей целый ряд глубоких соображений о категории времени у Лермонтова), «сама поэтика лермонтовской лирики восстает против неуклонного и необратимого движения времени» (Ломинадзе 1985 С. 16). Однако специфика здесь «Тамары» состоит в том, что эта общая особенность проявляет себя монструозным образом (подробнее об этом сказано ниже).

Аномалии цикла

Как уже отмечено выше, происходящее с Тамарой и ее любовниками носит циклический характер и соотносится с природным циклом. Однако более внимательное рассмотрение показы-

¹ Ср. с «гладким источником» в «Тамани» и связанными с ним противоречиями (см. об этом Заславский 2008 С. 71, 72).

вает здесь, что такое соотнесение содержит значимые аномалии. Ночью в башне Тамары горел огонь, который и привлекал путников; с наступлением утра в башне воцарялся мрак — очевидно, что огонь гас. Таким образом, наличие тьмы, мрака является перманентным (так, башня стояла, «чернея на черной скале»). Разница лишь в том, что ночью в башне горит огонь, а все остальное время суток он отсутствует. То есть свет в башне оказывается признаком ночи, а не дня. И списать его использование лишь на практические соображения (стандартное использование света ночью) невозможно, так как днем в башне «воцаряется» не обычный дневной свет, а именно мрак.

Башня расположена в глубоком и мрачном ущелье. Свет туда почти не доходит. Однако утром лучи света появляются на горных склонах. Это означает, что башня так расположена, что сочетает в себе верх и низ, свет и тьму. А поскольку башня является ключевым пространственным локусом, где проявляет себя природа Тамары, то получается, что с Тамарой связаны и противопоставление противоположностей («Прекрасна как ангел небесный, // Как демон коварна и зла»), и их совмещение.

Сходства и различия — усложнение картины

Ситуация, в которой на противопоставление признаков накладывается их неразрывное сочетание, наблюдается и в других случаях. Упоминание «больших похорон» относится к любовной сцене, которая продолжается «всю ночь». Поэтому здесь не просто содержится намек на смерть, следующую за сценой любви, — любовь и смерть сами по себе сплелись нераздельно. В таком контексте, актуализующем объединение противоположных элементов, соотношение сходного и противоположного становится значимым и в описании любовной сцены, где указано на соединение одних и тех же частей тела, но принадлежащих противоположным полам: «Сплетались горячие руки, // Уста прилипали к устам». Упоминаемые соответствующие звуки не являются просто звуками любви, а характеризуются как «странные» («И странные, дикие звуки // Всю ночь раздавались там»), — в них выражает себя не только любовь, но и смерть («тризна больших похорон»).

Если в сцене в башне в любовную сцену вторгается смерть («тризна больших похорон»), то после убийства в сцену смерти вторгается любовь:

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Таким образом, нерасторжимая связь любви и смерти в произведении оказывается вовсе не следствием гибельности любви (Коровин 1973) или т. п. — такие предвзятые представления неявно исходят из того, что доминирующим членом в этой паре является все же любовь, а гибельность и смерть оказываются пусть неотменяемыми, но ее вторичными свойствами. Однако указанная связь лежит в самой природе царицы Тамары, которая добивается и того и другого. Эта связь столь же нерасторжима и соединяет столь же равноправные элементы (а не причину и следствие), как и две характеристики в едином определении: «Прекрасна как ангел небесный, // Как демон коварна и зла».

Сравним ситуации «Тамары» и «Демона». Демон убивает возлюбленную невольно, так что гибельность поцелуя оказывается оборотной стороной медали. Но в «Тамаре» для царицы важны обе стороны этой медали сразу.

В «Тамаре» ночь и наступившее утро соотносятся не как космос и хаос, а как две нерасторжимые фазы одного и того же космического целого. Этот космос является аномальным по отношению к ценностям, принятым в поэтическом мире Лермонтова. В этом мире любовь действительно является одной из высших ценностей, но в «Тамаре» она противоестественно соединена с убийством.

Другое измерение

В «Тамаре» не только соединяются противоположные полюса — в ней также оказывается значимым изначально более сложное отношение между сравниваемыми элементами, чем прямое противопоставление или сходство. В самом начале стихотворения упоминается «глубокая теснина Дарьяла». Большой размер

по вертикали (высота) сочетается с вытянутостью вдоль реки и малым расстоянием между противоположными склонами ущелья, так что противопоставленность масштабов затрагивает взаимно перпендикулярные измерения, а не разные объекты вдоль одного и того же. Далее упоминается «высокая и тесная» башня — опять сочетание резко отличающихся размеров во взаимно перпендикулярных направлениях. Причем направление вытянутости башни находится под прямым углом к направлению вытянутости ущелья. Таким образом, свойству противопоставлено не просто нечто ему противоположное, но и нечто, ему «перпендикулярное», не сводящие к антиномии полюсов.

Далее универсальность оппозиций ставится под сомнение иным образом. Упоминание «полуночи» и «огонька золотого» задает контраст ночи и света. Однако, если присмотреться, и этот контраст не исчерпывает типы отношений между значимыми элементами. Огонек светит сквозь туман — на невидимость из-за мрака ночи накладывается невидимость из-за тумана, удваивая это качество путем накапливания однородных проявлений. Тем самым, казалось бы, контраст между светом и невидимостью только усиливается. Однако сам туман предполагает скрадывание очертаний — вместо резких противопоставлений получается размывание. Упоминаемая в паре «туман полуночи» полночь является наиболее темным временем суток. Однако, в таком контексте ее упоминание становится двусмысленным. Оно приобретает смысл (отсутствующий в прямом словарном значении) чего-то половинчатого, не вполне ясного и четкого. Происходит поэтическая семантизация части слова («полу»), причем как раз его половины. Звуковые повторы в строках про огонек полнОЧИ «Кидался он путнику в ОЧИ, Манил он на отдых нОЧной» соединяют слова, связанные со зрением и невидимостью. Причем с огоньком связано свойство хищности — «кидался». В таком контексте огонек приобретает обманнный характер, сбивает с толку и завлекает в ловушку — он вовсе не принадлежит однозначно миру света и видимости, а скорее сочетает в себе признаки зренья и утраты способности видеть реальность.

Единичное и общее, любовь и смерть

То обстоятельство, что у Тамары все время есть любовник, но одну и ту же функцию выполняют, сменяясь, разные люди, служит одним из проявлений более общего феномена — значимой в произведении оппозиции общего и единичного. «Шел воин, купец и пастух» — здесь множественный субъект сочетается с глаголом единственного числа. Более того, «пастух» предполагает представление о стаде — множестве, в котором разные элементы не имеют самостоятельного статуса. В любовной сцене как бы участвуют «Сто юношей пыликих и жен»: единичный, сугубо личностный акт передается через множественность. После того, как тело убитого любовника бросается в реку, оказывается, что «Волна погоняла волну» — действует та же неразличимость, причем вновь вызывающая ассоциации с пастухом и стадом. При этом от человека остается всего лишь «безгласное тело» — личность стирается целиком.

Для каждого отдельно взятого гостя любовь и жизнь оказываются несовместимы, не считая краткой ночи. С другой стороны, отказ от любви дает возможность жизни длиться — пример этого дает неизменный евнух Тамары (в отличие от ситуации в гареме, где асексуальность евнухов требовалась по отношению к женам владыки, здесь, очевидно, это качество евнуха значимо по отношению к самой Тамаре). Более того, если гости Тамары дают ей возможность предаться любви, то евнух, очевидно, обеспечивает ей смерть любовников.

Для царицы нет разницы между объектом будущих и прошедших ласк, только что убитым любовником и будущим — все они представляют для нее одно и то же. Здесь есть, однако, одно значимое исключение: возглас «прости» в последней строфе, обращенный к только что убитому, означает признание вины и тем самым косвенное признание существования личности, из-за царицы необратимо исчезнувшей. Но поскольку возглас раздается по отношению к мертвому, личностность проявляет себя тогда, когда личность уже не существует. Более того, это возглас раздается уже после того, как объект сожаления унесен волнами («И с плачем безгласное тело // Спешили они унести»). А сам возглас сожаления разделен между царицей и безличной стихией («плач» волн).

В результате даже такой ограниченный всплеск персональности ставится под сомнение. В целом же, в последней строфе совмещаются личностное и имперсональное, будущие любовники и только что убитый, возглас вины и сожаления по поводу смерти сливается с обещанием ласк.

Одновременно с этим происходит новое проявление стихии имперсональности, которая приобретает власть не только над жертвой, но и над убийцей:

В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: прости.

Действительно, вместо упоминания царицы — здесь в 1-й строке безличное и неопределенное «что-то». Причем здесь в местоимении среднего рода как бы стирается не только личность, но и главное для Тамары свойство — гипертрофированная женская природа. Во 2-й же приведенной выше строке присутствует безличный оборот, так что субъект там вообще отсутствует².

Имперсональность и проблема индивидуальной вины

Сказанное выше имеет прямое отношение также и к соотношению добра и зла, проблеме индивидуальной вины и ответственности. В начале стихотворения, во 2-й его строфе о Тамаре говорится: «Прекрасна как ангел небесный, // Как демон коварна и зла». Последующие описания, казалось бы, только подтверждают эту характеристику: действительно, Тамара заманивает путников и всех без исключения убивает. Однако такое заключение является существенно неполным. Обман и коварство, которые приводят к смерти путников, не являются следствием злонамеренных козней, результатом индивидуального замысла. Происходит объективный процесс, в который вовлечена и сама Тамара как его неотъемлемый элемент. Она действует как автомат, подчиняясь закономерностям не вполне ясной природы —

² О проблеме имперсональности у Лермонтова см. недавнюю работу (Заславский 2010 b).

«непонятная власть» может быть отнесена не только с завлекаемым путникам, но и к ней самой³.

В пользу того, что описываемые события не являются прямым следствием данной выше характеристики, свидетельствует ситуация не только с 2-й частью содержащегося в ней определения («Как демон коварна и зла»), но и с 1-й — «Прекрасна как ангел небесный». Действительно, акцент на красоте создает вначале впечатление, что именно ею царица заманивает путников. Однако это ожидание тут же опровергается: оказывается, что «пери» — невидимая и заманивает голосом. В последующей сцене свидания о красоте не говорится вообще ничего. Ясно, что именно «непонятная власть», не оставляющая выбора, а вовсе не те или иные внешние достоинства царицы приводили к соблазнению.

Таким образом, и 1-я, и 2-я части характеристики оказываются не актуальными в изображении последующего действия, но сами по себе им не опровергаются. То есть здесь действует уже знакомая нам по другим проявлениям закономерность — на оппозицию полюсов накладывается более сложное соотношение между ними, не отменяющее собственно оппозицию, но подрывающее объяснительную силу прямолинейного противопоставления.

Тамара и Клеопатра

Давно замечено, что произведение Лермонтова соотносится с 2-й импровизацией итальянца из «Египетских ночей», основанной на пушкинском же стихотворении «Клеопатра» (для определенности будем говорить о «Египетских ночах» — ЕН для краткости). Однако природа этого соотношения не была вполне понята до сих пор. Поэтому представляется необходимым вернуться, с учетом уже сделанных выше наблюдений, к этому вопросу. Сходство между пушкинским произведением и «Тамарой» очевидно. Поэтому остановимся на отличиях.

В ЕН происходит вызов (любовная ночь за жизнь), на который следует сознательный ответ. Тем самым и со стороны цари-

³ Ср. с очень глубоким обсуждением соотношения индивидуальной вины и предопределенности в «Страшной мести» (Манн 2007 С. 40—53).

цы, и со стороны любовников, решившихся принять этот вызов, происходит акт свободы воли, совершается сознательный выбор. В «Тамаре» же царица заманивает ничего не подозревающих гостей. Причем она не делает сознательного выбора — она лишь подчиняется своей природе, над которой и сама не властна. У Пушкина вызов, делаемый царицей, — крайнее и неожиданное выражение причуд царской власти. У Лермонтова же вне соблазнений и убийств власть царицы вообще функционально никак себя не проявляет. Более того, при наступлении утра не только любовники теряли жизнь, но и сама Тамара теряла свою магическую женскую власть, которая была связана с ночью и невидимостью (огонек манил путников именно потому, что выделялся на фоне мрака, они шли также «на голос невидимой пери») — в этом смысле она фактически переставала быть царицей. У Пушкина смерть грозит трем персонажам, за что прямую ответственность несет царица. У Лермонтова же — не ограниченный во времени процесс убийства, но парадоксальным образом вина за такое вечное убийство не индивидуализована однозначным образом.

В ЕН индивидуализованы сами герои (воин Флавий, эпикуреец Критон, юноша, имя которого осталось неизвестным). В «Тамаре» к царице направляются «воин, купец и пастух» (три наименования, как и в ЕН), но это всего лишь собирательные, а не индивидуальные обозначения. В ЕН все исчерпывается тремя ночами, в «Тамаре» — стационарный процесс, вовлекающий все новые и новых жертвы.

В результате ЕН и «Тамара» соотносятся как гипертрофия своевольного личностного начала и полная имперсональность. Соответственно, такая оппозиция включается в столь значимое для Лермонтова типологическое соотношение между Западом и Востоком (Кумпан 1973, Лотман 1988), причем в этой паре к Западу (несмотря на место действия в Египте) в данном контексте относятся ЕН, а к Востоку — «Тамара».

В ЕН любовь и смерть хоть и связаны, но неравноправным образом: смерть служит платой за любовь, тогда как в «Тамаре» (как уже сказано выше) любовь и смерть полностью равноправны.

Все это заставляет считать лермонтовскую Тамару не «своеобразной интерпретацией образа пушкинской героини» (Лер-

монтонская энциклопедия С. 560), а проявлением творческой полемики с ЕН и «Клеопатрой».

Анаграммы

Можно заметить, что ряд свойств героини стихотворения получает непосредственную (хотя и непрямую) реализацию в самом тексте. Так, ряд строк стихотворения оказывается «окрашенным» ключевым словом — именем ТАМАРА:

ПрекРАсна кАк Ангел небесный,
КАк демон коВАРна и зЛА.
И ТАМ сквозь ТуМАн полуночи

Достоверность анаграммы подкрепляется тем, что имя героини «растворено» здесь как раз в строках, ее описывающих.

Еще пример:

Мгновенно и МРАк и молчанье
Опять воцарялися ТАМ.

Здесь в пользу присутствия анаграммы говорит присутствие слово-спутника (Лотман Мих. 1979) «воцарялись», которое намекает на царский статус героини.

Такое использование анаграмматических построений, при которых ключевое слово скрытым образом проступает сквозь текст, является содержательно оправданным. Оно в определенном смысле демонстрирует, иконически воспроизводит магическую и непонятную власть голоса Тамары — передавая, в том числе сквозь «туман» и «мрак», непрямым образом само ее имя. При этом проступание имени сквозь эти стихии актуализует противопоставление между личностью и стихией имперсональности, в которой «растворяются» ее гости-любовники.

Толчком к анаграмматическому построению в балладе могла оказаться известная Лермонтову легенда. Согласно ей, в замке, находившемся в Дарьяльском ущелье, жила царица Дарья (Лермонтовская энциклопедия С. 560) — имя легендарной царицы воспроизводило название географического окружения. Лер-

монтов изменил имя царицы, но сохранил сам принцип, согласно которому имя окрашивает среду своего бытования⁴.

«Тамара» и общие проблемы поэтики Лермонтова

Известно, что одним из значимых для поэтического мира Лермонтова противопоставлений является противопоставление двух типов сознания — европейского (христианского) и мусульманского (Кумпан 1973), личного и имперсонального начал: «Два полюса романтического сознания: гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность — распределяются между Западом и Востоком» (Лотман 1988). Это вписывается в общую структуру лермонтовского мира: «Устойчивой константой лермонтовского мира была (...) абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая с ней структурная экстрема».

Однако, как уже отмечалось Ю. М. Лотманом, в позднем творчестве у Лермонтова наблюдается синтез полюсов и появляется срединная сфера. В качестве примера Лотман приводил стихотворение «Выхожу один я на дорогу» (Лотман 1988), где, в частности, в космическом сне происходит синтез между бытием и небытием, индивидуальным и всеобщим и т. д., — движение направлено в сторону достижения состояния гармонии, равновесия между человеком и миром. Однако на таком фоне тем более становится значимым, что в «Тамаре», как мы видели, происходит нечто другое: хотя здесь разделение на два противопоставленных друг другу полюса упраздняется, вместо появления срединной сферы происходит прямое совмещение и переплетение признаков, относящихся к разным полюсам. При этом получившееся объединение персональности и имперсональности носит явно монструозный характер, являясь соединением несовмести-

⁴ Об анаграммах у Лермонтова см. также недавние работы (Штайн, Петренко 2007), (Заславский 2010 а).

мого. В частности, это означает что в «Тамаре» присутствуют не хаос и космос (как это утверждалось В. Э. Вацуро в цитированной выше статье Лермонтовской энциклопедии), а два разных типа космоса, монструозным образом совмещенные в едином целом.

В результате оказывается, что в «Тамаре» основные ценности поэтического мира Лермонтова искажены. В частности, в этом произведении происходит деформация некоторых основных мотивов, прежде всего мотива любви. (Именно неразличение нормального и деформированного миров и послужило, на наш взгляд, причиной ряда недоразумений при интерпретации баллады, о которых шла речь во Введении.)

Хотя монструозный мир «Тамары» создан противоестественным соединением элементов разной или даже противоположной природы, сам по себе принцип перекомбинирования исходных противоположностей является общей характерной для поэтики Лермонтова чертой, необязательно связанной с порождением монструозности. Это было прослежено ранее в ряде других произведений — «Сказка для детей», «Тамань», «Парус», см. также Ю. В. Манн. Поэтому приведенные выше наблюдения Лотмана о непременном противопоставлении четко разграниченных экстрем не исчерпывают всей картины — такая нетривиальная черта как невозможность разделения и однозначного дуального противопоставления элементов также оказывается важным свойством поэтики Лермонтова (особенно его «позднего» творчества). Отчасти и сам Ю. М. Лотман внес коррективы в очерченную им схему, однако описанная им аутоуализация срединной сферы — хотя и важный, но частный случай, не исчерпывающий всего многообразия структурных соотношений между отдельными элементами.

Структурные трансформации, которые претерпели в зрелом творчестве Лермонтова характерные для романтизма оппозиции, — тема, нуждающаяся в дальнейшем изучении. Также это касается более частной, но чрезвычайно важной для Лермонтова темы сопоставления личности и безличности.

Литература

Заславский 2008: Заславский О. Б. Герой, мир и структура текста: о «Тамани» М. Ю. Лермонтова. *Wiener Slawistischer Almanach*. 2008. Band 61. S. 69—83.

Заславский 2010 а: Заславский О. Б. Противоречия «Паруса». *Toronto Slavic Quarterly*. № 31, 2010.

Заславский 2010 б: Заславский О. Б. Художественная структура наброска Лермонтова «Я в Тифлисе...». *Изв. РАН. Серия литературы и языка*, 2010, том 69, № 3, с. 46—51.

Коровин 1973: Коровин В. И. *Творческий путь М. Ю. Лермонтова*. М., 1973.

Кумпан 1973: Кумпан К. Два аспекта «лермонтовской личности». // *Сборник студенческих научных работ (краткие сообщения)*. Тарту. 1973. С. 26—28.

Лермонтовская энциклопедия М., 1981.

Ломинадзе 1985: Ломинадзе С. *Поэтический мир Лермонтова*. М., 1985.

Лотман 1988: Лотман Ю. М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова. // *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М. 1988. С. 231.

Лотман Мих. 1979: Лотман Мих. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом слове. // *Труды по знаковым системам*, Тарту 1979. Т. 11, С. 93—119.

Манн 2007: Манн Ю. В. *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. Спб., 2007.

Штайн, Петренко 2007: Штайн К. Э., Петренко Д. И. Эмблематичность текста. Скрытое имя в стихотворениях М. Ю. Лермонтова. // *Лермонтовский текст. Исследования 1900—2007*. Том 2. С. 612—621. Ставрополь, 2007.