

**Символизация действительности  
в пространстве лермонтовских образов.  
От лирики к живописи**

**Аннотация.** В статье рассматривается символический мир художественного наследия М.Ю. Лермонтова – поэта и художника, взаимосвязь формы и смысловых нюансов его произведений на примере известного автопортрета и особой категории стихотворений, в которых лирическое чувство выражается символами и аллегориями. Делается вывод о связи изучаемой проблемы с западноевропейской традицией, о влиянии великих мастеров мировой живописи и поэзии на творчество М.Ю. Лермонтова. Символизация действительности в пространстве лермонтовских образов трактуется как способ постижения таинственного глубинного значения сущего в его бесконечной эмоциональной и смысловой перспективе.

**Ключевые слова:** поэзия, живопись, образ, образная система, форма, символизация, смысл, западноевропейское влияние.

*«О Лермонтове ещё почти нет слов — молчание и молчание. Биография нищенская. Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра»* [3: 26-27], – писал в 1906 году Александр Блок. Свообразным шифром, дающим возможность следовать общепринятой схеме, обозначающей вершины семиотического треугольника «смысл - текст - понимание», является художественный метод, используемый М.Ю. Лермонтовым в его произведениях. Отметим, что изобразительное наследие поэта может быть рассмотрено также как своеобразный текст, заключающий в себе определённую образную систему, и остановимся на методологическом подходе при создании одного из самых известных и в то же время загадочных портретов работы М.Ю. Лермонтова: его автопортрета. При этом рассмотрим проблему сближения разных типов текста – поэтического и живописного – акварели.

Знаменитый автопортрет М.Ю. Лермонтова работы 1837 года словно соткан из противоречий. В нём присутствует определённая дисгармония, поражающая как яркая антитеза в художественном тексте. В своё время на неё обратил внимание Камсар Нерсесович Григорьян (1911–2004), с 1966 по 1991 г. работавший заместителем директора Института Русской Литературы (Пушкинский Дом): *«Плохо, – пишет он об этом портрете, – как-то неловко написана рука, но как много говорят глаза»* [5: 271]. Рука выписана не просто «плохо», «неловко», она, к тому же, кажется шестипалой! На ней явно прочитываются шесть небрежно прописанных пальцев. В течение долгого времени исследователей лермонтовского изобразительного наследия занимала мысль: «Почему на лермонтовском автопортрете так «неумело» выписана кисть руки, сжимающая эфес шашки»? Ведь он, конечно же, мог написать её «правильно»! Так, на юношеском рисунке поэта «Младенец, тянущийся к матери» (1829 г.) руки выписаны «как положено» и у матери, и у ребёнка. То же самое мы можем сказать и о его работе 1831 года «Мадонна с младенцем». Почему же он «разучился» этому в 1837 году? А может быть, это нарочитая неправильность? Проявление его творческой сути? Истинные творцы иногда позволяют себе экспериментировать с формой и пространством. К примеру, великий Микеланджело совершал труднообъяснимые и непростительные для него «грехи» нарушения конструкции и формы. Среди них можно указать на пальцы, «растущие» из поверхности кисти, а на одном из рисунков, благодаря которому мы видим руку гения, создавшего немеркнущие шедевры, явно «проклёвывается» шестой палец. При этом Микеланджело неизменно искал самые сложные ракурсы и жесты, изображая в них борьбу матери и духа, ею пленённого.

Сопоставление творений М.Ю. Лермонтова и великого Микеланджело на первый взгляд может показаться дерзким. И, хотя гений Микеланджело наложил отпечаток не только на искусство Ренессанса, но и на всю дальнейшую мировую культуру, никто и никогда не разрабатывал эту тему сколько-нибудь серьёзно. Исключение составляет лишь одна работа – литературное исследование Джамбулата Кошубаева «М.Ю. Лермонтов. Опыт прочтения», опубликованное в рубрике «Новый Монтень» литературного альманаха «45-я параллель» [8].

Д. Кошубаев – поэт, прозаик, редактор книжного издательства «Эльбрус» – исследует творчество любимого с детства поэта и в своём исследовании проявляется как великолепный филолог – он весьма тонко проследил движение литературы во времени: сравнил поэзию Микеланджело в переводах Эфроса с поэзией Лермонтова, обнаружив при этом потрясающее сходство.

Автор исследования так объясняет поэтический диалог двух гениев: *«И Лермонтов, и Микеланджело обладали способностью надмирного видения и чувствования. Их одинаково мучило несоответствие образа внутреннего образу явленному. И хотя поэзия одного питалась из Дантова источника, а другого – наследовала Байрону, они извлекли одни и те же звуки одиночества, страдания и непомерной, в человеческом измерении, любви»*. Размышления Джамбулата Кошубаева

представляются интересными: *«Ощущение одиночества, постижение одиночества, как у Микеланджело, так и у Лермонтова, – пишет он, – приобретает космический, вселенский характер. Возникает грандиозная фигура Художника-Творца, созидającego и страдающего от невозможности разделить с кем-либо совершенство созидаемых образов. Этот мощный порыв запечатлён во фресках потолка Сикстинской капеллы, где каждая фигура существует сама по себе»* [9].

Что же мы видим на автопортрете М.Ю. Лермонтова? «Комплекс Микеланджело» или «ошибочность» изображения? Напомним, что в стихах Лермонтова комментаторы тоже иногда видели ошибку, когда, например, в переводе из Шиллера «Дитя в люльке» (1829 г.) он пишет:

*Счастлив ребёнок! И в люльке просторно ему: но дай время  
Сделаться мужем, и тесен покажется мир.*

Лермонтов воспроизвёл классический античный логоэд – элегический стих. Его упрекают, что здесь, якобы, вместо пентаметра он дал во втором стихе 5-стопный дактиль. Однако С.И. Кормилов в своей статье: «Неклассический стих Лермонтова. Дискуссионные проблемы ритмологии» [6: 11-12] показал, что это мнение представляется неубедительным. Он доказал, что пауза после незнаменательного слова настраивает на ожидание, т.е. выполняет определённую семантическую функцию. Итак, выбранная М.Ю. Лермонтовым форма помогает раскрыть смысловые нюансы, чем, на наш взгляд, отличаются и его живописные произведения, в том числе его автопортретное изображение.

Свой автопортрет М.Ю. Лермонтов, как известно, создал в 1837 году на Кавказе, во время первой ссылки, на фоне кавказского пейзажа (бумага, акварель; в Государственный литературный музей поступил из ФРГ). Сегодня он представлен в экспозиции Дома-музея М.Ю. Лермонтова на Малой Молчановке в Москве. Вряд ли кто-то в наши дни может не согласиться с тем, что эта работа представляет собой одно из самых значительных явлений лермонтовской иконографии. Однако в ней поражает какая-то неправильность. Конечно, идеальным, с точки зрения художественного исполнения, автопортрет М.Ю. Лермонтова назвать нельзя. Искусствоведы скрупулезно выискивают в нём недостатки наподобие плохо прорисованных пальцев рук. Однако же при этом совершенно потрясающе выписано лицо и взгляд. Неслучайно современники поэта свидетельствуют о том, что это – одно из лучших и достовернейших его изображений.

Выдвинем в качестве гипотезы предположение, что М.Ю. Лермонтовым в данном случае использован принцип намеренной небрежности. При этом подобную небрежность можно рассматривать как путь к творческой свободе. Само слово «небрежность», как правило, ассоциируется с чем-то нежелательным, неаккуратным, ошибочным. Однако подобная манера рисунка не является неаккуратной или неправильной. Такой рисунок может быть грамотным и профессиональным, он просто отличается свободной манерой исполнения, которая является одной из важных составляющих умений художника. Например, она необходима, когда нужно сделать быстрые зарисовки, или же когда автор изображения хочет выразить через эту небрежность какие-то свои мысли.

В мировой живописи намеренная небрежность имеет свою историю. Её апогеем, пожалуй, стала картина «Менины» Диего Веласкеса – одного из самых загадочных художников всех времён.

Веласкес часто использует в своих творениях принцип зеркального отражения. В зеркальном отражении Веласкес создаёт и свой автопортрет, написанный в 1645 году после возвращения художника из Италии, где он изучал античную живопись и скульптуру, копировал, кстати, картины Микеланджело. Но для нас в данном случае более интересен его портрет молодого испанца. На нём мы снова видим «неправильно выписанную руку» с неисчислимым количеством пальцев! Великий художник,

произведения которого давно вошли в пантеон мировых шедевров, тоже вдруг «разучился» рисовать руки?!

Академик Н.И. Балашов отмечает, что в творениях Веласкеса «Недоступная непосредственно, образная гармония частично достигалась семиотическими средствами» [2], то есть художник вводит в образ, выписанный его кистью, некий смысловой контекст, в данном случае – передачу дисгармонии с окружающим миром.

Это, конечно, не означает, что для Веласкеса реальность оказалась утраченной, что его мир всего только призрак, обман зрения. Во всяком случае, в золотистой атмосфере как бы растворяется вещественность всех образов. И такую «двусмысленность» нельзя считать следствием простой небрежности мастера. Это находка художника, при помощи которой он мог правдиво выразить то представление о жизни, которое было для него правдой.

Возьмём на себя смелость утверждать, что данный художественный метод оказал влияние на М.Ю. Лермонтова. Действительно, поэт при его неподдельном интересе к испанской культуре не мог не знать полотна Веласкеса. Так, Александр Лейзерович, утверждая, что короткое увлечение Лермонтовым «испанским циклом» принесло трагедию «Испанцы», а также возникшие в его творчестве акварели и рисунки испанских воинов, отмечает: *«Лермонтов изображает Испанию ориентировочно XV-XVII веков, но без точной исторической привязки, так как упоминаемые им временные реалии не стыкуются и противоречат друг другу. С одной стороны, легальное проживание в Испании исповедующих свою веру евреев было возможно только до 1492 года. С другой стороны, наличие среди действующих лиц монаха-иезуита и упоминание в тексте имени Лютера переносят действие пьесы в эпоху, по крайней мере, XVI века, после 1534 года. Впрочем, Лермонтов вряд ли обращал внимание на такие “мелочи”, и его персонажи действуют не в исторической, а в некоей условно-романтической Испании...»*, то есть он передавал не столько исторически достоверные обстановку и костюмы, «сколько образ Испании, созданный классической испанской живописью XVII века – прежде всего Диего Веласкесом» [10].

Фантазия юного Лермонтова колеблется между чарующим преданием о родоначальнике-шотландце и другой, также пленительной для него мечтой – о родстве с испанским герцогом Лерма. Он называет Шотландию «своей», считает себя «последним потомком отважных бойцов», но в то же время охотно подписывается в письмах *M. Lerma*.

В ранних опытах Лермонтова привлекают внимание работы, образующие так называемый «испанский цикл». Обращение к Испании, традиционное для тогдашнего искусства, связано с драматической историей испанской революции, но в лермонтовском увлечении присутствуют и личные мотивы. Стремление к свободе – главному романтическому идеалу – молодой поэт выражает на испанском материале. В 1830 году была создана трагедия «Испанцы». Акварели и рисунки «Испанец с кинжалом», «Испанец», «Испанец с фонарём и католический монах», «Испанец в белом кружевном воротнике», портретная миниатюра Эмилии – героини «Испанцев» представляют собой авторские иллюстрации к ней. Самое значительное в этом цикле – «Портрет герцога Лермы» (1832-1833), первое известное живописное произведение Лермонтова. Своему легендарному предку поэт придал автопортретные черты.

Таким образом, М.Ю. Лермонтов оказывается вдумчивым учеником европейцев не только в литературном творчестве, но и в живописи. Вероятно, пользуясь творческим методом Веласкеса, в своём автопортрете он показывает дисгармонию мира и собственной личности. Это ощущение отсутствия желаемой гармонии приходит к нам через созерцание искажения окружающей фигуру поэта пространства (необычная линия горизонта) и «неправильно выписанной» руки поэта. Через руку гения к нам придут его тексты и его полотна, в которых он будет рассказывать о современном ему отнюдь негармоничном мире, раздираемом социальными противоречиями и войной. Он сам

оказывается заложником этого несовершенного мироустройства, что и выражается в его взгляде, наполненном тоской и печалью. Правда в этом портрете – лишь глаза, глаза как зеркало души поэта. Мир земной и мир духовный объединяются единым взором. Поэт смотрит на нас сегодняшних из другого мира, из зазеркалья, задаёт нам вопросы, вступая с нами в удивительный вневременной диалог.

Подобный диалог часто строится через символику жеста. Общеизвестно, что символизм как направление в изобразительном искусстве складывался в одно время с символизмом в литературе 60-70 годов XIX века, в эпоху «fin de siècle». Тем не менее, характерные черты символизма обнаруживаются намного ранее: вся живопись и иконопись средневековья характеризовалась глубоко символическим характером. М.Ю. Лермонтова не случайно считают предтечей русского символизма. Исследователями отмечалось, что «... его образ-символ как явление искусства несёт в себе элемент двусторонности, отражая те или иные элементы действительности, становится в то же время воплощением элементов, «явлений» романтического мира, созданного воображением поэта» [13: 80]. Это справедливо отнести не только к лермонтовским текстам, но и к его живописному наследию.

Образы-символы в лирике Лермонтова давно обратили на себя внимание исследователей. Так, В.М. Фишер впервые выделяет в особую категорию стихотворения поэта, в которых «*лирическое чувство выражается символами и аллегориями*» [15].

В.И. Коровин отмечает в лирике Лермонтова «пейзажно-символические стихотворения» («Парус», «Утёс», «Сосна», «Листок») и примыкающие к ним баллады («Три пальмы», «Дары Терека», «Тамара» и др.), в которых *объективный и субъективный и близкий к нему экспрессивный принцип построения лирического переживания взаимно уравновешиваются* [7].

Э.Э. Найдич рассматривает символический образ в лирике Лермонтова среди «иносказательных образов» [12].

Но часто образ-символ из лирики переносится в изобразительное наследие поэта. Правильнее сказать, философское осмысление Лермонтовым современной ему действительности находит отражение в различных проявлениях его творчества – от лирики до живописного и графического наследия. Таков, например, образ паруса – символа вечной неуспокоенности и неудовлетворённости человека; или образ «четы белеющих берёз» – символ России, Родины; или же образ «ветви на пне сухом» – символ скоротечности жизни, бренности земного существования. В случае с автопортретом символизм выражается, как мы уже отмечали выше, через «неправильную» линию небесного горизонта и через положение рук. Мы не оговорились, так как на обсуждаемом портрете изображена не одна, а две руки. В силу небольшого размера портретного изображения, или же в силу каких-либо других причин, внимание зрителя сначала приковано к лицу поэта, затем – к «неправильно выписанной» руке, на которой даже трудно пересчитать количество пальцев, сжимающей эфес шашки, располагающейся, как это и положено, с левой стороны.

Эта гипертрофированная деталь, вероятно, отсылает нас к реалиям того времени, когда создавался автопортрет, ломая привычные формы, она передаёт дисгармонию с окружающим миром, самой природой, что указывает на вынужденную причастность автора изображения к военной жизни, а сама война при этом предстаёт как одно из чудовищных проявлений человеческого существования. Такая трактовка, несмотря на символизм и детализацию изображения, соответствует биографическим данным (необходимость поэта против своей воли принимать участие в кровопролитной войне) и социокультурному контексту (Кавказ – «тёплая Сибирь» для «неблагонадёжных»).

Однако при компьютерном увеличении (естественно, что для анализа следует брать только высококачественную копию, сделанную непременно с подлинника портрета) на изображении отчётливо виден указательный палец второй руки, кисть которой скрыта тёмной тканью или платком.

Этот палец направлен вверх по диагонали. Жест вполне канонический. Он может означать и неотвратимость Божьей воли, и посылаемый Небу упрек за равнодушие к судьбе. Жест широко использовался в своё время Леонардо да Винчи (вспомним его картину «Иоанн Креститель»). Символичным является и жест «Скрытая рука». Ещё в античные времена в некоторых греческих полисах правилом хорошего тона среди государственных мужей при разговоре друг с другом считалось держать руки в складках одежды. Свободные руки ассоциировались с грубостью и оскорблением.

После заката античной цивилизации этот обычай был забыт, и только с наступлением Эпохи Возрождения о нём вновь вспомнили. Причиной этому послужило то, что в высшем свете той эпохи возродилась мода на античные произведения, на самую античную культуру. Со временем многие знатные люди стали просить изображать их с рукой, убранной в одежду, или прикрытой тканью. Этот жест, вероятно, начал ассоциироваться с образованностью, хорошими манерами и относил человека к высшему сословию. По-другому это можно назвать как «мода на классические позы». Напомним, что в лермонтовское время мода на античность переживала новый подъём, что нашло отражение в его творчестве.

Символизация – излюбленный приём поэта-романтика XIX столетия, размышляющего о судьбе человека в широком контексте мировой, вселенской жизни. Можно сказать, что М.Ю. Лермонтов прошёл определённый путь «вхождения» в смысловую глубину создаваемых им образов-символов [4]. Символический мир художественного наследия М.Ю. Лермонтова вдохновил впоследствии В. Хлебникова, защищавшего поэта от мещан-«приобретателей». Он развернул целую тавтологическую серию словосочетаний, вводящих нас в пространство лермонтовских образов:

Обвил холстом пророческие очи,  
Большие и прекрасные глаза,  
И белый лоб широкой кости, –  
Певца прекрасные глаза,  
Чело прекрасной кости...

Стихотворение В. Хлебникова «На родине красивой смерти – Машуке...» (Пятигорск, 1921 г.) было написано задолго до «возвращения» лермонтовского автопортрета в Москву и до его публикации. Между тем оно вызывает в нашей памяти именно автопортретное лермонтовское изображение. Как это возможно? Только через символизм восприятия образа поэта. Через символизм происходит сближение разных типов текста – поэтического и акварели: образ неба в обоих случаях соединяет предыдущие образы в одну триаду: глаза – война – небо.

Надо сказать о том, что мы далеко не первыми обратились именно к такой трактовке лермонтовского художественного текста (в данном случае изобразительное наследие поэта нами также рассматривается как своеобразный текст). Говоря о современной трактовке образов-символов поэта, связанных с Кавказом, нельзя не обратиться к исследованиям российского лингвиста, филолога, специалиста в области изучения языкознания, художественного текста, метапоэтики и кавказоведения К.Э. Штайн и представителям её научной школы. Разрабатывая вопрос о влиянии лермонтовской образности на поэта-футуриста В. Хлебникова, К.Э. Штайн и Д.И. Петренко пишут: *«Пространство лермонтовских образов, сотканное из лирических текстов, выводит к другому текстовому пространству. Стих «Обвил холстом пророческие очи» обращает нас к портретам М.Ю. Лермонтова, и в частности к одному из автопортретов. Автопортрет М.Ю. Лермонтова (1837–1838), где он написал себя на фоне Кавказских гор в форме офицера Нижегородского драгунского полка, изображает Лермонтова «в бурке, накинутой на куртку с красным воротником, с кавказскими газырями на груди; на кабардинском ремне с серебряным набором – черкесская шапка». И.А. Желвакова, комментирующая этот портрет в альбоме «Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки (1980)», рассматривает его как портрет*

поэта: «*Портрет передаёт глубокий, напряжённый мир поэта, его страдания, его душу*». Автопортрет отвечает творческой личности Лермонтова-поэта, рано осознавшего своё предназначение. Он знал, что рождён для великих дел, свою миссию видел в роли поэта-пророка» [17].

Исследователями отмечаются следующие семантические послы при создании лермонтовского автопортрета: объединение топосов воинства и поэзии (творчества). Знаками, кодифицирующими первый топос, являются военный костюм, кавказская пашка, которую поэт сжимает в руке. Двигаясь в наших рассуждениях в подобном направлении, мы обращаем внимание на то, что детали, имеющие отношение к данному топосу воинства, имеют искажённый, гипертрофированный характер, что говорит о символизме изображения.

Интересна отмеченная К.Э. Штайн и Д.И. Петренко [16] параллель с использованием подобной семантики в поэтических текстах М.Ю. Лермонтова. Так, например, они усматривают в стихотворении «Кинжал» (1838 г.) наличие как лексем с «военной» семантикой («*Товарищ светлый и холодный, // Задумчивый грузин на муть тебя ковал, // на грозный бой точил черкес свободный*»), так и приемов своеобразного портретного отражения: некоего двойника, образного скольжения, намёка на обладателя кинжала.

В клинке, как в зеркале, взгляд находит отражение. М.Н. Лобанова отмечает роль зеркала в поэтике барокко: «*Зеркальное отражение, принцип симметрии также являются символами единства. Зеркало – излюбленный барочный образ, обладающий множеством смыслов. Изображение зеркала «обычно служит мотиву Vanitas. Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти.... Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет мирское, чаще всего дидактическое значение. Образ зеркала в эмблематике легко сближается с образом сферы, подчиненным семантике вечности*» [11: 127].

Присутствие барочных мотивов в различных культурных сферах, в том числе в творчестве М.Ю. Лермонтова, неоднократно изучалось специалистами в области культурологии, филологии, искусствоведения, философии [14].

В конечном счёте, в барочной семантике всё земное, временное указывает на вечное. Предметный мир иллюзорен по отношению к высшей духовности. Всё земное, «преходящее» – мимолетная тень вечного. Реальные предметы – лишь смутные отражения божественной истины, а видимый мир метафорически переосмысливается, вызывает определённые аллегории.

В рассматриваемом нами портретном изображении поэт также находится на грани материального и духовного миров. Этот дуализм подчёркивается «неправильной», двойной линией горизонта. Именно так – как вестника, посредника между земным и небесным рассматривал его Д.Л. Андреев, полагая, что «Миссия Лермонтова – одна из глубочайших загадок нашей культуры» [1].

Портрет – один из самых сложных жанров рисунка и живописи. Если говорить вообще о существующих видах портретных изображений, следует отметить, что их различают два:

1) формальный портрет, где человек изображён в положении, которое ему диктует род деятельности, и где большое значение придается композиции, окружению, нередко символическим атрибутам;

2) неформальный портрет, где человек изображён в произвольной, естественной позе, в привычном окружении.

Согласно данной классификации, в случае с лермонтовской работой мы имеем дело именно с формальным портретом. Поэтому нет ничего необычного в том, что М.Ю. Лермонтов придал особое значение композиционному построению автопортрета и символическим деталям.

В результате за видимым изображением возникает метафоризированный «умственный образ». Таким образом, все творения М.Ю. Лермонтова-философа, включая изобразительное наследие, – сложное сплетение метафор, сравнений и символов. В символизме же его автопортрета выражена система соответствий между разными сторонами действительности (миром природы и жизнью человека, обществом и личностью, реальным и ирреальным, земным и небесным, внешним и внутренним). В этом смысле русский поэт-художник является гениальным продолжателем и воплотителем философских идей великих мастеров западноевропейской живописи и поэзии, привнося в их традиции осмысление кавказского локуса.

#### ***Библиографический список***

1. Андреев Д.Л. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1997. Т. 2: Роза мира. Электронный доступ: <https://www.stihi.ru/2014/10/08/8105>.
2. Балашов Н.И. Веласкес и проблема непринуждённого самостояния художника в XVII-XIX столетиях // Известия АН. Серия литературы и языка, 2001. Т. 60. № 3. Электронный доступ: [http://www.independent-academy.net/science/library/balashov\\_velaskes.html](http://www.independent-academy.net/science/library/balashov_velaskes.html)
3. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5..
4. Витковская Л.В., Погорелова И.Ю. Лермонтовский текст в интерпретации поэтов-концептуалистов // Русский язык и межкультурная коммуникация. Пятигорск: ПГЛУ, 2009. № 1(8). С. 114-120.
5. Григорьян К.Н. Живопись Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 271-282, 392.
6. Кормилов С.И. Неклассический стих Лермонтова. Дискуссионные проблемы ритмологии // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. № 4, 1982. С. 11-21.
7. Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973. 286 с.
8. Кошубаев Д.П. М.Ю. Лермонтов. Опыт прочтения // 45-я параллель. № 34 (310) от 1 декабря 2014.
9. Кошубаев Д.П. М.Ю. Лермонтов. Опыт прочтения // Палимпсест: эссе, статьи. Нальчик: Эльбрус, 2008. Электронный доступ: [https://45parallel.net/dzhambulak\\_koshubaev/m\\_yu\\_lermontov\\_opyt\\_prochteniya/](https://45parallel.net/dzhambulak_koshubaev/m_yu_lermontov_opyt_prochteniya/)
10. Лейзерович А. «Еврейские мелодии» и «Испанцы» М. Лермонтова. Лето 1830 года в Середниково // Журнал «Семь искусств». №11 (24). Ноябрь 2011. Электронный доступ: <http://7iskusstv.com/2011/Number11/Lejzerovich1.php>.
11. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.
12. Найдич Э.Э. Иносказательные образы у Лермонтова // Рус. речь. 1976. № 6.
13. Соколов А.Н. История русской литературы XIX века. М.: МГУ, 1960.
14. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.: Языки славянских культур, 2006. 832 с.
15. Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. Электронный доступ: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/fisher/poetika-lermontova-4.htm>.
16. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко. Ставрополь: Издательство СтГУ, 2007. 475 с.
17. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Филология: История. Методология. Современные проблемы. Учебное пособие. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2011. 916 с.