

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 821.161.1.1(Лермонтов М. Ю.) ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

А. В. Ложкова
Екатеринбург, Россия

СОНЕТ В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. В статье проанализированы ранние стихотворения М. Ю. Лермонтова, тяготеющие к форме сонета, выявлена специфика поэтического мышления начинающего поэта, обусловившая особенности функционирования в его творчестве традиционных лирических жанров.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, сонет, сонетная форма, лирический жанр.

A. V. Lozhkova
Yekaterinburg, Russia

THE SONNET IN THE CREATIVE PRACTICES OF M. LERMONTOV

Abstract: The article analyzes Lermontov's early poems, tending to a sonnet form, reveals specificity of novice writer's poetic thought that determines features of traditional lyric genres' functioning in his creative work.

Key words: M. Lermontov, sonnet, sonnet form, lyrical genre.

Вопрос о том, какое количество произведений написано М.Ю. Лермонтовым в жанре сонета, является дискуссионным. В.С. Совалин включает в свою известную антологию русского сонета три произведения, относящихся к раннему периоду лермонтовского творчества: «Заблуждение Купидона» (1828), «Гроза шумит в морях с конца в конец...» (1830) и «Сонет» («Я памятью живу с увядшими мечтами...», 1832) [Русский сонет 1983: 63-64]. По мнению О.В. Зырянова, бесспорным сонетом является лишь последнее. Остальные — вольные стиховые композиции, лишь случайно напоминающие сонетную форму [Зырянов 2003: 253]. В свою очередь, признаки сонетной формы О.В. Зырянов видит в стихотворениях «Ответ» («Кто муки знал когда-нибудь...», 1829), «Как луч зари, как розы Леля...» (1832) и «Прекрасны вы, поля земли родной...» (1831).

Все перечисленные произведения написаны Лермонтовым в ранний, юношеский период, когда идет интенсивный процесс становления его творческой индивидуальности, причем, в значительной степени через полемическое обращение к жанровому арсеналу современной и предшествующей поэтической традиции. Как же складываются отношения юного поэта со столь популярной в мировой поэтической практике художественной формой, как сонет? Обратимся к конкретным текстам.

Первым в выстроенном выше ряду стоит стихотворение «Заблуждение Купидона» (1828):

Однажды женщины Эрота отодрали;
Досадой раздражен, упрямое дитя,
Напрягши грозный лук и за обиду мстя,
Не смея к женщинам, к нам ярость острой стали,
Не слушая мольбы усерднейшей, стремится.
Ваш подлый род один! — безумный говорит.
С тех пор-то женщина любви не знает!...

И точно как рабов считает нас она...
Так в наказаниях всегда почти бывает:
Которые смиренней, на тех падет вина!.. (10)¹

Думается, что даже с большой натяжкой в данном произведении вряд ли можно увидеть признаки сонетной формы. И дело не только в том, что оно состоит не из традиционных четырнадцати, а всего из десяти строк. В.Э. Вацуру не без оснований видит в нем отзвук знакомства начинающего поэта с преломлением античной тематики во французской легкой поэзии, в частности, с романсом Лагарпа «Геро и Леандр», где античный миф используется остроумным «рассказчиком» для иронической параллели между Леандром и собой [Вацуру 1964: 46-47]. Мы согласны с О.В. Зыряновым в том, что даже как интуитивное, произвольное обращение к сонетной форме (усеченный «опрокинутый» сонет) данное стихотворение воспринимать нельзя: здесь нет характерного для сонета диалектического развития лирической мысли (известная триада «тезис»-«антитезис»-«синтез»), зато басенная структура просматривается очень четко: дана изящная аллегория и в заключении прописана вытекающая из нее мораль.

Сложнее обстоит дело со вторым стихотворением:

Гроза шумит в морях с конца в конец.
Корабль летит по воле бурных вод.
Один на нем спокоен лишь пловец,
Чело печать глубоких дум несет
Угасший взор на тучи устремлен —
Не ведают, ни кто, ни что здесь он!..
Конечно, он жила между людей

¹ Здесь и далее цит. по: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. — Л. : Наука, 1979. Т. 1. (с указанием страницы в тексте статьи).

И знает жизнь от сердца своего;
Крик ужаса, моленья, скрип снастей
Не трогают молчания его.. (91).

Стихотворение, написанное в 1830 году, являет совершенно иной уровень и мастерства, и поэтической мысли юного автора. В научной литературе сложилась традиция восприятия данного стихотворения в связке с произведением «Гроза» (в автографе они написаны на двух сторонах одного листа) [Лермонтовская энциклопедия 1999: 121]. Приведем текст «Грозы»:

Ревет гроза, дымятся тучи
Над темной бездною морской,
И хлещут пеною кипучей,
Толпяся, волны меж собой.
Вкруг скал огнистой лентой вьется
Печальной молнии змея,
Стихий тревожный рой мятется –
И здесь стою недвижим я.

Стою — ужель тому ужасно
Стремленье всех надземных сил,
Кто в жизни чувствовал напрасно
И жизньню обманут был?
Вокруг кого, сей яд сердечный,
Вились сужденья клеветы,
Как вкруг скалы остроконечной,
Губитель-пламень, вьешься ты?

О нет! — летай, огонь воздушный,
Свистите ветры, над головой;
Я здесь, холодный, равнодушный,
И трепет не знаком со мной (90).

В данном случае мы сталкиваемся с проявлением одной из характерных для творческой индивидуальности Лермонтова особенностей: самоповторением, причем, вполне сознательным. Проблема лермонтовских самоповторений неоднократно освещалась в литературоведении. Б. М. Эйхенбаум напоминает, что о ней заговорили еще в XIX веке [Эйхенбаум 1987: 191]. С тех пор был накоплен большой фактический материал, предлагались различные интерпретации данного явления, подробно рассмотренные С. И. Ермоленко. В рамках нашей работы соотнесение двух процитированных произведений позволяет конкретизировать представление о важном и сложном процессе, происходящем в творческом сознании Лермонтова. Одна из его составляющих охарактеризована в литературоведении как тенденция к объективации авторского сознания через отстранение лирического героя от самого себя, когда «я» предстает как «чужое» «он», становясь предметом пристального анализа: «Степень „отодвинутости“ поэта от своего лирического субъекта при этом, условно говоря, становится большей, чем в том случае, когда „я“ предстает как „ты“ (третье лицо отстоит от первого „дальше“, чем второе; „ты“ находится если не в „зоне“ автора, то все же в непо-

средственной близости к ней, по крайней мере с „ты“ возможен диалог)» [Ермоленко 1996: 350]. Такую форму выражения авторского сознания С. И. Ермоленко видит, например, в юношеском стихотворении «Портреты» (1829). С другой стороны, исследовательница тщательно проследила и за прямо противоположным процессом монологизации представленных в раннем творчестве Лермонтова (1830–1832) жанров с такой личностной формой выражения авторского сознания, как лирический герой (элегия, монолог, отрывок, послание). Начало этого процесса обнаруживается уже в пансионских стихах, в частности, в «Молитве» (1829). Мы полагаем, что параллельное развитие отмеченных тенденций в ранней лирике Лермонтова — единый диалектический процесс, когда противоположности не только противостоят, но и являют собой неразрешимое единство, которое, в свою очередь, и определяет логику становления гениальной творческой личности, той самой, о которой Н. Г. Эткинд говорит как о многосторонней и психологически сложной, а потому трудноопределимой в кратких логических формулах [Эткинд 2002: 900]. Эту сложность исследователь выявляет, опираясь на анализ зрелой лирики поэта. Мы же полагаем, что ее становление и главные особенности обнаруживают-ся изначально, уже в подростковых опытах.

Повторяющие друг друга стихотворения «Гроза» и «Гроза шумит в морях с конца в конец...», с нашей точки зрения, позволяют видеть интересующий нас процесс в наглядной форме. В основе обоих произведений лежит одна и та же лирическая ситуация: душа, переживает неразрешимый конфликт с окружающим миром. Но раскрывается данная ситуация через преломление в двух типах лирического сознания и повествования: лирический герой в первом стихотворении, и поэтический мир во втором, когда субъект переживания как бы раздваивается, оказывается одновременно и его объектом, воплощенным в образе, маркированном местоимением «он», получая тем самым статус одного из феноменов созерцаемого поэтического мира. Каждое стихотворение может быть воспринято как вполне самостоятельный текст (что видим в антологии В. С. Савалина, предложившего читателю второе стихотворение в качестве примера «усеченного опрокинутого» сонета). Но сопряжение текстов, в данном случае возможное, поскольку они созданы практически одновременно (напомним, они написаны на разных сторонах одного листа), позволяет увидеть диалектический характер лермонтовской поэтической мысли. Упрощенно ее логику можно представить как «тезис» («Гроза») и антитезис («Гроза шумит в морях...»). А потому нам кажется не случайным интуитивное обращение юного поэта к строфической форме, в которой «мерцают» контуры «опрокинутого» или «усеченного» сонета, что и

уловил В.С. Совалин, включив стихотворение «Гроза шумит в морях...» в свою антологию. Однако юный автор не смог или не захотел воплотить сложную психологическую и интеллектуальную ситуацию в едином произведении. Диалектическая антиномия тезиса и антитезиса не разрешилась в его сознании в синтезе. Не говорит ли соседство двух текстов о том, что автор понимает смысл переживаемой им творческой ситуации? Не зарождается ли и не заявляет ли в этих юношеских стихотворениях о себе тот дух самоанализа, рефлексии, который, по общему мнению литературоведов, так характерен для лермонтовского лирического героя в зрелый творческий период?

В связи с этим заслуживают пристального внимания размышления О. В. Зырянова об обращении Лермонтова к сонетной форме в период с 1829 по 1832 годы. Исследователь выделяет три стихотворения, в которых отчетливо проявляется диалектическая логика развития поэтической мысли, облеченная в форму, строфически приближенную к сонету [Зырянов 2003: 253–255]. Таков 13-строчник «Ответ» (1829):

Кто муки знал когда-нибудь
И чьи к любви закрылись вежды,
Того от страха и надежды
Вторично не забьется грудь.
Он любит мрак уединенья,
Он больше не знаком с слезой,
Пред ним исчезли упоенья
Мечты бесплодной и пустой.
Он чувств лишен: так пень лесной,
Постигнут молнией, догорает,
Погас — и скрылся жизни сок,
Он мертвых ветвей не питает,
На нем печать оставил рок (49).

О. В. Зырянов так представляет логику развития лирической мысли в данном произведении: первые два условно выделяемых катрена вводят психологический портрет героя, осмысленный в антитестических чертах, а в заключении (не достроенная секстина) задается сравнение из мира природы, которое можно воспринимать в качестве сонетного синтеза. Действительно, в заключительных строках можно видеть утверждение, подводящее под некий общий закон индивидуальную психологическую ситуацию, заявленную в предшествующей октаве. В основе этой ситуации лежит глубокое противоречие многоуровневого характера. Лирический субъект переживает конфликт с миром («он любит мрак уединенья»), который является следствием глубинного разлада в душе, с самим собой («Пред ним исчезли упоенья / Мечты бесплодной и пустой...»), «Он чувств лишен...»). Характерно «мерцание» рефлексии, пронизывающей лирическое высказывание (мечта утратила ценность поскольку «бесплодна и

пуста», вторичное погружение в муки любви невозможно, поскольку чувства убиты). Но, на наш взгляд, заключительная часть вовсе не выводит диалектику поэтической мысли на новый уровень обретения внутренней гармонии между обозначенными в октаве противоречиями, оставаясь в границах рефлексивного «домысливания», углубляющего понимание героем собственных драматически конфликтных отношений с миром, анализ не завершается синтезом. Возможно, поэтому произведение и не оформилось как полноценный сонет, диалектика мысли осталась на уровне борьбы противоречий, не слившихся в единство.

Столь же драматично разворачивается лирическая ситуация в написанном в 1831 году 15-строчном стихотворении:

Прекрасны вы, поля земли родной,
Еще прекрасней ваши непогоды;
Зима сходна в ней с первой зимой,
Как с первыми людьми ее народы!..
Туман здесь одевает неба своды!
И степь раскинулась лиловой пеленой,
И так она свежа, и так родня с душой,
Как будто создана лишь для свободы!..

Но эта степь любви моей чужда;
Но этот снег, летучий, серебристый
И для страны порочной — слишком чистый,
Не веселит мне сердца никогда.
Ее одеждой холодной, неизменной
Сокрыта от очей могильная гряда
И позабытый прах, но мне, но мне бесценный (199).

Снова обратимся к размышлениям О. В. Зырянова, отметившего, что композиция стихотворения строится на драматизированном противопоставлении двух частей, маркированном союзом «но»: «Прекрасной природе „земли родной“ с ее чистым снегом, с которым сопряжена и мысль лирического субъекта о свободе, противопоставляются нелюбимые степи „порочной страны“ с ее социальным злом. Однако проявляющийся в заключительной (15-й по счету) строке, так называемом сонетном замке, все тот же противительный союз *но* становится уже знаком финального синтеза, он призван соединить лирического субъекта с нелюбимым краем — хотя бы через память об умершем отце и его бесценном прахе» [Зырянов 2003: 254–255].

Согласившись в целом с исследователем в том, что данное стихотворение являет пример глубоко драматично развивающейся, диалектически заостренной поэтической мысли, мы позволим себе усомниться в правомочности вывода о достижении в финале синтеза, объединяющего заявленные в основной части противоречия. В стихотворении развернуты два лирических состояния. Первое — состояние души, проникнутой глубоко трепетным и лирическим чувством родины, ощущением глубин-

ного, кровного единства с нею, уходящего едва ли не в подсознательные, генетические уровни памяти, где обнаруживаются скрепы между лирическим субъектом и «народами», детьми этой суровой и прекрасной земли. Отсюда — явное любование красками («лиловая пелена» степи), наслаждение свежестью воздуха, радость полноты бытия даже в моменты «непогод». Противительный союз «но» в таком контексте воспринимается в качестве жеста, отторгающего от себя возможность пребывания в таком состоянии родства с родной землей, поскольку в сознание врывается мысль о «порочности» «страны». «Страна» — не то же, что «земля», данный образ вносит в лирический сюжет элемент социальности, пусть и не обладающий четкой концептуальной оформленностью. Со «страной» лирический герой не имеет и не ищет единения, и здесь заявляет о себе бунтующее, мятежное «я», для которого личная мотивация («но мне, но мне бесценный») становится определяющей. Противопоставление «земли» и «страны» достигает к финалу максимальной степени остроты, поскольку окрашивается в подчеркнуто личные тона, интонация обретает характер вызова, крепнет и достигает максимального напряжения, благодаря «нажиму» коротких повторов («но», «но», «но мне, но мне»).

В связи с этим считаем необходимым отметить и еще один момент, в какой-то мере объединяющий данное стихотворение с процитированным выше «Ответом»: оба они тяготеют к диалоговой структуре: первое вообще являет собой отклик на некую реплику, оставшуюся «за текстом», во втором звучат интонации вызова, противопоставляющие лирического героя некоему «мнению», его не устраивающему. И диалог этот явно тяготеет к полемике, он не завершается обретением согласия между двумя позициями, соответственно искомый синтез не достигается.

Наконец, очень важной представляется нам мысль О.В. Зырянова о том, что Лермонтову не составило бы большого труда превратить стихотворение «Прекрасны вы, поля земли родной...» в классический образец сонета: «Первые два катрена зарифмованы на две рифмы с единственным отступлением от канона (в первом катрене перекрестный тип рифмовки, во втором — опоясывающий). Заключительная часть зарифмована, как и положено в каноне, на три рифмы ББаВаВ. Проявлением поэтической вольности можно считать вмешательство в основной метрический строй драматического 5-стопного ямба четырех строчек 6-стопного ямба (примечательно, что они приходятся на конец октавы и заключительной части). Таким образом, перед нами вольный вариант сонета с кодой (дополнительной финальной строкой)» [Зырянов 2003: 255]. Мы согласны с исследователем в том, что Лермонтову не составило бы труда придать стихотворению

классическую рифмо-строфическую форму сонета — такого рода технические трудности для него не были проблемой. Но он этого не сделал. Поэт не почувствовал в своем произведении основы для обретения сонетного синтеза, выводящего бытие на новый уровень диалектической целостности, обусловленной единством и борьбой составляющих его противоположностей, тех противоречий, которые заявлены в тезисе и антитезисе.

Мотив конфликта лирического субъекта с миром, являющим собой некий установленный и общепринятый порядок, звучит и в третьем стихотворении, отмеченным О.В. Зыряновым в качестве примера сонетной формы:

Как луч зари, как розы Леля,
Прекрасен цвет ее ланит;
Как у мадоны Рафаэля
Ее молчанье говорит.
С людьми горда, судьбе покорна,
Не откровенна, не притворна,
Нарочно, мнилося, она
Была для счастья создана.
Но свет чего не уничтожит?
Что благородное снесет,
Какую душу не сожмет,
Чье самолюбие не умножит?
И чьих не обольстит очей
Нарядной маскою своей? (312) (1832).

И здесь мы не видим разрешения конфликта между лирическим субъектом и миром, антитетическая структура стихотворения воплощает суть драматического противостояния души, жаждущей полноты бытия, «счастья», бездушному «свету», губящему все, что хоть сколько-нибудь живо, обладает хоть долей подлинности.

Анализ произведений, которые В.С. Совалиным и О.В. Зыряновым рассматриваются в качестве сонетных форм, привел нас к мысли о том, что их появление не случайно. В силу специфики собственного художественного мышления, тяготеющего изначально к внутренней многоуровневой диалектичности и рефлексивности, поэт интуитивно, а в некоторых случаях и сознательно, обращается к поэтическим структурам, обладающим определенными семантическими возможностями, позволяющими художественно воплотить сложность движения лирической мысли через борьбу противоположных состояний, позиций, концепций мироотношения. Думается, что момент осознанности данного обстоятельства постепенно усиливается. Доказательством тому становится уже вполне конкретное обращение к сонету, завершающее намеченный нами процесс, в 1832 году следующим произведением:

СОНЕТ

Я памятью живу с увядшими мечтами,

Виденья прежних лет толпятся предо мной,
И образ твой меж них, как месяц в час ночной,
Между бродящими блистает облаками.

Мне тягостно твоё владычество порой;
Твоей улыбкою, волшебными глазами
Порабощён мой дух и скован, как цепями,
Что ж пользы для меня, — я не любим тобой,

Я знаю, ты любовь мою не презираешь,
Но холодно её молениям внимаешь;
Так мраморный кумир на берегу морском

Стоит, — у ног его волна кипит, клокочет,
А он, бесчувственным исполнен божеством,
Не внемлет, хоть её отталкивать не хочет (323).

При первом прочтении стихотворение производит впечатление едва ли не канонического сонета. Лирический сюжет строится на развитии единого чувства, рожденного размышлениями о сложности взаимоотношений между героем и любимой женщиной. В первом катрене сформулирован тезис: любовь — основа жизни лирического героя («Я память живу с увядшими мечтами...»). Образ возлюбленной обретает черты идеальной красоты благодаря высокому уподоблению («месяц в час ночной»). Он бесплотен и абсолютно духовен, в чем-то перекликается с классическими образами Лауры или Беатриче. Во втором катрене раскрывается иной аспект душевного состояния — неразделенная любовь оказывается не только основой жизни, но и оковами, пригибающими душу к земле «цепями» (антитезис). И, наконец, в секстине два противоположных состояния сводятся в «замок»: причина столь сложного душевного существования заключается в равнодушии возлюбленной, которая не отталкивает героя открытой неприязнью или отказом, но и не дает надежды на взаимность. Пластический образ бесчувственной статуи, с одной стороны, позволяет углубить понимание душевной основы такого отношения к герою — полного безразличия, а с другой стороны, усиливает ассоциативный фон, связанный с утонченным намеком на классическую традицию через включение образной ткани стихотворения в изысканный ряд культурных и поэтических параллелей. Море, мраморная статуя — детали придающие стихотворению условный «итальянский» колорит. С нашей точки зрения, в стихотворении можно увидеть и инверсию мифа о Галатее: не статуя становится женщиной, ответившей на чувство Пигмалиона, но напротив, живая возлюбленная оборачивается холодной статуей. Однако, вчитываясь в текст более внимательно, мы с удивлением обнаруживаем, что формальный сонетный «замок» в стихотворении есть, а вот подлинного синтеза, который стал бы разрешением диалектического противоречия между двумя душевными состояниями, заявленными в октаве, нет. Да, в лирическом выска-

звании героя обнаруживает себя внутренняя драма, суть которой в том, что оба противоречащих друг другу переживания (без любви жизнь невозможна — с любовью она тягостна) являют собой диалектическое единство, когда одно невозможно без другого. Но в «замке» нет мотива просветления, утверждающего или хотя бы принимающего это единство. Напротив, в сравнении возлюбленной с холодной мраморной статуей звучит горестный протест души, жаждущей хоть какого-то, пусть негативного, но отклика своему чувству, ибо отказ стал бы знаком того, что его по крайней мере услышали.

Лермонтов осложняет переживание элементом рефлексии: оно не только выражено, но еще и осознано. В связи с этим привлекает внимание сложная субъектная организация текста. С одной стороны, вроде бы, мы видим классическое высказывание исповедального характера, раскрывающее изнутри состояние лирического героя-субъекта, обращенного в себя и тем самым воспринимающего свою внутреннюю душу в качестве объекта переживания.

Но рядом неожиданно возникает и сознание, являющее собой совершенно другой взгляд на мир и другое внутреннее бытие: сознание возлюбленной: «Я знаю, ты любовь мою не презираешь, / Но холодно её молениям внимаешь...». Ключевыми в данном фрагменте являются слова «Я знаю». Герой наделен неким сверхвидением, позволяющим заглянуть в душу любимой и понять, что в ней происходит. Это тем более поразительно, что сознание возлюбленной формально замкнуто, закрыто для «другого» «я». Лермонтов выбирает слова, наполненные конкретным психологическим содержанием, вносящие элемент индивидуальной характеристики, благодаря чему возникает вполне оформленный образ «чужого» сознания, живущего по другим законам. «Презрение» предполагает наличие психологической мотивированности, оно может возникнуть только в процессе какого-то контакта с возлюбленной с лирическим героем, приведшего к негативным результатам. Между тем она вообще не испытывает никаких чувств по отношению к лирическому герою, поскольку его существование ей абсолютно безразлично, она его попросту не видит рядом с собой. Казалось бы, в данном произведении мы встретились с тем же мотивом, который был заявлен в стихотворении о грозе. Но, как помним, там в сонетной форме был избран другой вариант субъектной организации — поэтический мир, воспринимавшийся с позиции некоего «отстраненного» сознания. Здесь же Лермонтов выбирает лирического героя, благодаря чему мотив конфликта с миром получает дополнительную глубину: герой устремлен к контакту, ищет и жаждет его, а возлюбленная не идет ему навстречу. Ее душа не только безответна, она еще и безгласна. Герой силой своего духа проникает ее состояние, но не слышит ее собствен-

ного голоса. Основой драмы становится не безответность любовного чувства (что было бы вполне в духе канонической традиции), а безответность души возлюбленной как одно из частных проявлений безответности мира, в котором живет и страдает герой. В стихотворении параллельно и одновременно в отношении друг к другу явлены две логики внутреннего бытия, которые не пересекаются, не вступают в диалог. При этом еще и само сознание героя раздвоено, ибо раскрыто как в процессе рефлексии, так и в процессе осмысления конфликта с «другим» сознанием. Оно явно доминирует в поэтической структуре стихотворения, в то время как замкнутое в самом себе сознание возлюбленной может выступать лишь в качестве объекта безуспешных попыток вступить с ним в контакт.

Сонетный «замок» не замыкается, синтез оказывается невозможным, душа остается в жестоких тисках терзающих ее противоречий, как внутреннего порядка, так и с внешним миром.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы. Лермонтов с разной степенью осознанности пробует свои силы в сонетной форме, что обусловлено особенностями его поэтического сознания. Уже на ранних этапах своего творчества лермонтовская мысль тяготеет к диалектической усложненности, что и становится основой актуализации сонет-

ной формы. Однако сознание Лермонтова оказывается слишком сложным и многослойным, оно не укладывается в прокрустово ложе сонетной «триады». Лермонтов вступает в полемику не только с миром, но и с известными ему традиционными способами и формами его художественного осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

Вацуро В.Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Рус. лит. 1964. — № 3. — С.46-56.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.

Зырянов О.В. Жанровая динамика сонетной формы // Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. — С. 212-285.

Лермонтовская энциклопедия. — М. : Научное изд-во «Большая российская энциклопедия», 1999. — 784 с.

Русский сонет. Начало XVIII-начало XX века / сост., авт. предисл., авт. примеч. В. С. Савалин. — М. : Московский рабочий, 1983. — С. 63-64.

Эйхенбаум Б.М. Лермонтов // Эйхенбаум Б.М. О литературе. — М. : Сов. писатель, 1987. — С. 140-286.

Эткинд Е.Г. Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике) // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. — СПб. : РХГИ, 2002. — С. 900-927.

Данные об авторе

Анастасия Валерьевна Ложкова — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

About the author

Anastasia Valeryevna Lozhkova is a postgraduate of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University.