

**М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И МУЗЫКА:****ОПЕРА «ФЕНЕЛЛА» В СТРУКТУРЕ РОМАНА «КНЯГИНЯ ЛИГОВСКАЯ»**

Т. М. Аболина

ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет

имени первого Президента России Б.Н.Ельцина», Екатеринбург

Рассматривается роль музыки в жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Отмечается, что сюжет оперы «Фенелла» оказался особенно актуальным для Лермонтова при работе над романом «Княгиня Лиговская», создававшимся в непростой для автора период после известия о предстоящем замужестве В. А. Лопухиной. Анализируются структура лопухинского цикла и музыкальные эпизоды в тексте незавершенного произведения, которые играют важную роль в прогнозировании романного сюжета, закладывают определенный алгоритм его развития.

**Ключевые слова:** М. Ю. Лермонтов, В. А. Лопухина, музыкальные мотивы, опера «Фенелла», роман «Княгиня Лиговская», интертекстуальность, эмансипация, адюльтер.

Личность М. Ю. Лермонтова удивляет наличием самых разных талантов и способностей. С ранних лет в будущем поэте проявилась не только словесно-поэтическая одаренность: он также был отличным живописцем, в совершенстве владел несколькими иностранными языками, разбирался в математике, любил играть в шахматы. Особое место в жизни и творчестве Лермонтова принадлежит сфере музыки. Не случайно слова, относящиеся к семантической группе «музыка», входят в тысячу самых частотных слов в языке поэта: голос — 272 употребления, звук — 256, песня — 199, петь — 117 [см.: 15].

Лермонтов обладал природной музыкальной одаренностью, переданной ему матерью, Марией Михайловной. В заметке 1830 г. шестнадцатилетний поэт вспоминал: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать» [12, с. 357]. Впоследствии этот мотив-воспоминание о материнской песне, а также все, что связано со звуками, получит статус устойчивого мотива в лермонтовском творчестве. Самым ярким поэтическим выражением воспоминания об этой забытой мелодии является стихотворение «Ангел».

В Тарханах и во время первых посещений Кавказа юный Лермонтов познакомился с народными песнями. Однако систематически обучаться музыке он стал в Московском университетском благородном пансионе в 1828–1830 гг. При переходе из пятого в шестой класс он успешно выдержал экзамен по искусству, где исполнил на скрипке аллегро из концерта Л. Маурера. Произведения этого немецкого композитора исполнялись известными виртуозами в России и на Западе, они требовали особого мастерства, поэтому выступление шестнадцатилетнего Лермонтова свидетельствует о его больших данных как музыканта. Выступление Лермонтова было удостоено упоминания в «Дамском журнале» (1830. Ч. 29. № 2. С. 30) и в «Московских ведомостях» (1830. 15 января. С. 212). В Москве юный Лермонтов часто посещал театр, слышал оперы «Князь-невидимка», «Пан Твар-

довский», о чем сообщал в письмах своим родственницам. Под воздействием «волшебных опер» юный Лермонтов даже решил самостоятельно написать оперное либретто на сюжет поэмы А. С. Пушкина «Цыганы». В 1830 г. под впечатлением от игры знаменитого московского гитариста М. Т. Высотского Лермонтов написал стихотворение «Звуки», по словам И. Андроникова, интересное «прежде всего как автобиографический документ, как “исповедь” или страничка дневника, свидетельствующая о том, сколь сильно музыка потрясла Лермонтова, как он умел в нее вслушиваться. И, что особенно важно, стихотворение объясняет природу музыкальности Лермонтова, связь его музыкальных впечатлений с образным мышлением, с представлениями зрительными» [2, с. 174]. По некоторым сведениям, Лермонтов не только ездил с приятелями-студентами слушать виртуозную игру Высотского, но и брал у него уроки. В одном из писем (от 23 декабря 1834) к М. А. Лопухиной поэт сам указал на ту роль, какую играют звуки в его мировосприятии: «...мне благотворны были бы самые звуки ваших слов. Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами» [12, с. 420].

Кроме скрипки, Лермонтов играл на фортепиано. «Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче, — читаем в его заметке 1830 г. — Ни одного звука не мог я извлечь из скрипки, из фортепиано, чтобы они не возмутили моего слуха» [12, с. 353]. В следующей заметке 1830 г., размышляя о ранней страсти, Лермонтов от себя добавляет: «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства. Я думаю, что в такой душе много музыки» [12, с. 357]. Из других музыкальных инструментов Лермонтов, живя в 1841 г. в Пятигорске, также играл на флейте. Об этом свидетельствуют воспоминания его камердинера Х. Саникидзе [см.: 14].

Помимо игры на музыкальных инструментах, Лермонтов также пел. Его родственница и друг А. М. Верещагина спрашивала в письме от 18 августа 1835 г. о рисовании, потом — о музыкальных занятиях Лермонтова: «А ваша музыка? Все ли вы играете увертюру “Немой из Портичи”, поете ли дуэт из Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли его как раньше, во весь голос и до потери дыхания?» [цит. по: 16, с. 504]. «Семирамида» — шедшая в те годы в Петербурге уже в течение ряда лет опера итальянского композитора Дж. Россини. Свидетельства о пении Лермонтова оставили также его сослуживец по полку А. Ф. Тиран и родственник М. Лонгинов.

Переезд в Петербург в 1832 г. и зачисление в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров положили конец музыкальному образованию Лермонтова, но он на всю жизнь остается любителем музыки и в свободное время продолжает музицировать, бывает в театре, литературно-музыкальных салонах. Воспоминание об одном из таких посещений салона Виельгорских запечатлено в незавершенной повести «Штосс» (1841). С музыкой связаны и последние месяцы жизни Лермонтова в Пятигорске. Здесь он часто бывал у Верзилиных, где старшая дочь хозяина дома устраивала концерты на фортепиано. «Он любил рассказывать,

танцевать, слушать музыку, — вспоминала Э. Шан-Гирей, — бывало, сестра заиграет на пианино, а он подсядет к ней, опустит голову и сидит неподвижно час, другой» [цит. по: 16, с. 505].

Не удивительно, что «при таком широком круге музыкальных интересов, при таком богатстве впечатлений лермонтовские произведения насыщены музыкальными образами, ассоциациями, примерами постоянного внимания автора к музыке» [8, с. 9]. Действительно, постоянное внимание Лермонтова к миру музыки можно проследить практически в каждом его тексте в самых разных аспектах.

Так, например, Лермонтов часто упоминает имена знаменитых исполнителей, композиторов и названия их музыкальных произведений. В драме «Странный человек» (1831) названо имя парижской арфистки m-lle Бертран; в текст романа «Вадим» (1832–1834) введен анекдот об австрийском пианисте-виртуозе И. Гуммеле и ирландском композиторе Дж. Фильде, здесь же нарастание шума толпы восставших сравнивается с «грозным крещендо» оркестра. Восторженный мадригал Лермонтов посвятил известной певице Прасковье Бартеновой: «Скажи мне: где переняла / Ты обольстительные звуки...». Описывая в «Панораме Москвы» (1834) вид, открывающийся из Кремля с колокольни Ивана Великого, Лермонтов говорит, что звон колоколов подобен «чудной, фантастической увертюре Беттговена, в которой густой рев контр-баса, треск литавр, с пением скрипки и флейты образуют одно великое целое; и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!.. О, какое блаженство внимать этой неземной музыке, взобравшись на самый верхний ярус Ивана Великого...» [12, с. 255] В повести «Тамбовская казначейша» (около 1836–1838) упомянут марш французского композитора Э. Н. Мегюля из его популярной оперы «Двое слепых из Толедо». С именем австрийского композитора Ф. Шуберта и его балладой «Лесной царь» на слова И. В. Гете связана повесть «Штосс». Исполнявшая эту балладу «заезжая певица» — вероятно, знаменитая оперная и камерная певица Сабина Гейнефеттер, которая как раз в 40-х гг. гастролировала в Петербурге [см. об этом: 16, с. 512]; по другим данным, «заезжей певицей» могла быть Генриетта Зонтаг.

Следующий аспект темы «Лермонтов и музыка» — это анализ музыкальных эпизодов и характеров героев в его текстах. Как заметил И. Эйгес, «почти во всех произведениях Лермонтова встречаются музыкальные эпизоды или, по крайней мере, музыкальные штрихи» [16, с. 519], а большинство лермонтовских героев поют или слушают песни, необычайно чувствительны к различным звукам: вспомним поэмы «Литвинка», «Измаил-Бей», «Мцыри», «Демон»; драмы «Испанцы», «Странный человек», «Маскарад»; романы «Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», новеллу «Штосс», сказку «Ашик-Кериб» и многие другие тексты. Важно также заметить, что у Лермонтова слова «звук», «песня» часто идут в сопровождении таких оценочных слов, как «рай», «небесный», «неземной», «печальный», «грустный» [о мотиве звуков у Лермонтова и их связи с категорией

сакрального см., например: 11]. В своем фундаментальном исследовании «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова» И. Эйгес выделяет также в его поэзии образ «звуков-слез» [16, с. 517]. Звуки и песни играют структурообразующую роль в лермонтовских произведениях: они возникают в самые напряженные и решающие моменты действия, смягчают или усиливают страдания героев. В этом отношении следует отметить, что Лермонтову свойственно романтическое восприятие музыки: в эстетике романтизма музыка — это язык сердца, способный выразить идеи и чувства, недоступные слову.

Также часты упоминания музыкальных инструментов: в раннем творчестве — арфа, лира, цевница, свирель, лютня, гитара, балалайка, гусли, в зрелый период творчества в произведениях появляются названия национальных инструментов народов Кавказа — зурна, чингар, бубен, пандури, сааз [см. об этом: 6, с. 20–22; 7, с. 314–315]. Композиция «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), как уже отмечено, строится по законам симметрии (зачин, две интерлюдии, концовка), свойственным не столько поэтическим, сколько музыкальным произведениям [см.: 7, с. 315].

Музыкальны собственно сами стихотворения Лермонтова. Поэт придавал большое значение инструментировке стиха, тщательно подбирая слова с определенным сочетанием звуков (ассонансы и аллитерации). Но особенно Лермонтов любил «влажные», как он их называл, рифмы на «ю» — они всегда ассоциировались у поэта с интимностью лирического излияния. Еще при жизни поэта его стихотворения привлекали внимание композиторов, а после его гибели было написано много песен, романсов на его стихи. В настоящее время созданы такие музыкальные произведения на лермонтовские сюжеты, как балеты «Маскарад», «Бэла», «Мцыри», оперы «Демон», «Тамара», «Купец Калашников» и др.

Одним из самых любимых музыкальных произведений Лермонтова была опера французского композитора Д. Обера «Немая из Портичи» (в России эта опера, написанная на революционный сюжет, была допущена в несколько измененном виде и под названием «Фенелла»). В этой опере поэт особенно выделял и любил играть увертюру (оркестровое вступление), о чем упоминает в приведенном нами отрывке из письма от 18 августа 1835 г. А. М. Верещагина. Для Лермонтова сюжет этой оперы оказался особенно актуальным при работе над романом «Княгиня Лиговская», создававшимся в непростой для автора период после известия о предстоящем замужестве его возлюбленной В. А. Лопухиной. Ее избранником стал немолодой, но богатый помещик Н. Ф. Бахметев. Именно Лопухина и ее муж являются прототипами героев романов «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени», в которых они выведены под именами Веры и князя Степана Степаныча (в «Герое нашего времени» — Семена Васильевича Г...ва).

Нами были выделены три основные группы произведений, входящих в лопухинский цикл и отражающих разные фазы чувства поэта и взаимоотношений с адресатом [см.: 13]. К первой группе мы причисляем произведения 1831–1834 гг.,

относящиеся к раннему творчеству Лермонтова и созданные в период знакомства с Лопухиной. Вторая группа объединяет произведения, созданные в 1835–1836 гг.: поэма «Сашка», драмы «Два брата» и «Маскарад», набросок «Алекс<андр>: у него любовница», роман «Княгиня Лиговская». В этих текстах Лермонтов осмысляет причины, по которым любимая женщина вышла замуж за другого человека. К третьей группе относятся произведения позднего периода творчества Лермонтова, среди которых можно назвать роман «Герой нашего времени», стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), «Расстались мы, но твой портрет...», «Ребенку», «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») и др.

В работе [1] мы рассмотрели основные мотивы и ближайший контекст романа «Княгиня Лиговская», оставшегося незавершенным. В произведениях, созданных Лермонтовым в период 1835–1836 гг. (драмы «Два брата», «Маскарад», набросок «Алекс<андр>: у него любовница», поэма «Сашка», роман «Княгиня Лиговская»), не только осмысляется волнующий автора факт замужества любимой женщины, которое поэт воспринял по-бальзаковски как куплю-продажу, но появляются новые для его творчества мотив адюльтера и тема положения женщины в свете, ее эмансипации. В этом отношении текст романа обнаруживает следы влияния Ж. Санд, однако особый характер цитатности приобретает в этом произведении проза Пушкина и, главным образом, его роман в стихах «Евгений Онегин». Образ княгини Веры Дмитриевны Лиговской строится на сравнении и одновременно отталкивании от героини пушкинского произведения — Татьяны Лариной. Задавшись целью описать в романе современное общество, Лермонтов осуждает установившееся в свете ханжеское отношение к неравному браку без любви, и потому предметом его насмешки становится пушкинская героиня. В «Княгине Лиговской» она выведена в образе «дамы лет тридцати, чрезвычайно свежей и молодой, в малиновом токе с перьями и с гордым видом, потому что она слыла неприступною добродетелью» [12, с. 296]. В отличие от Татьяны Лариной, Вера, по предполагаемому замыслу автора, должна была изменить мужу, и этот адюльтер символизировал бы разрушение лицемерных представлений общества о браке без любви. На такой вариант окончания романа указывают несколько эпизодов. Один из них связан с описанием картины в столовой Печориных. При этом автор описывает комический ужас дамы в малиновом берете при виде этой картины, вызвавшей фривольный комментарий Жоржа Печорина: «...здесь изображена женщина, которая оставила и обманула любовника для того, чтобы удобнее обманывать богатого и глупого старика» [12, с. 300].

Следующим подтверждением того, что роман должен был закончиться адюльтером, на наш взгляд, является введение в текст произведения многочисленных упоминаний об опере «Фенелла». Если прогнозированию сюжета повести «Штосс» через сопоставление сюжетов самой повести и упоминаемой в ней музыкальной баллады Шуберта «Лесной царь» посвящен ряд работ [см.: 4; 5; 9; 17], то

в отношении романа «Княгиня Лиговская» такой вопрос еще не ставился, за исключением работ [7; 10].

Прежде всего, любимая опера Лермонтова фигурирует в тексте романа как один из многочисленных фактов общественной жизни середины 30-х гг. Работая над произведением, Лермонтов изначально ставил задачу написать исторический роман из жизни современного ему светского общества. Поэтому «Княгиня Лиговская» — это не столько автобиографическое, сколько проблемное произведение, отзывающееся на жгучие вопросы современности. Так, кроме героев автобиографической линии, в произведении фигурируют реальные исторические лица: в образе Горшенкова Лермонтов изобразил афериста Н. И. Тарасенко-Отрешкова. Роман насыщен большим количеством фактов, которые приведены автором не случайно, а отражают значительные события эпохи. Указано, например, что польская кампания 1830–1831 гг. происходила за два года до описываемых событий, что картина К. Брюллова «Последний день Помпеи» едет в Петербург (она была привезена в столицу в августе 1834 г.). В круг исторических реалий романа входит также опера «Фенелла», которая была очень популярна в это время в Европе и России. Главные партии в этой опере на российской сцене в 1830-е гг. исполняли М. Новицкая и К. Голланд, также упоминаемые в тексте романа. «Лермонтов воссоздает театральную обстановку, отмечает исключительную популярность оперы у петербургской публики, называет имена главных исполнителей и устами своих героев хвалит их мастерство» [8, с. 8]. Одним из показателей этой популярности является также эпизод, в котором друг Печорина Браницкий «насвистывает арию из Фенеллы» [12, с. 304]. По верному замечанию Б. Гловацкого, «в своей прозе Лермонтов расширяет роль музыки и становится летописцем музыкального быта своего времени» [6, с. 28].

Из музыкальных эпизодов романа следует также отметить упоминание имен композиторов Н. Паганини, Дж. Россини и певца-тенора Н. К. Иванова, алебастровые изображения которых стоят на камине в комнате Печорина. В данном случае упоминание известнейших композиторов представляет Печорина как любителя музыки, подобно многим героям лермонтовских произведений. Упоминание же имени опального и запрещенного в России тенора Иванова имеет двоякую функцию. Во-первых, ставя Иванова в один ряд с Паганини и Россини, Печорин подчеркивает свое личное отношение к выдающемуся певцу, который знакомил Европу с русским вокальным искусством. Во-вторых, наличие изображения опального тенора в личном кабинете характеризует главного героя как личность незаурядную, независимую, не подверженную мнению света. Другой музыкальный эпизод романа связан с характеристиками Веры и отрицательной героини — Елизаветы Негуровой. Так, описывая знакомство юной, еще незамужней Веры и Печорина, автор окружает их храмовой музыкой: «Наконец, приехали в монастырь... Жорж не отставал от Верочки, потому что неловко было бы уйти, не кончив разговора... Он и продолжался все время всею ночью, исключая тех минут, когда див-

ный хор монахов и голос отца Виктора погружал их в безмолвное умиление. Но после этих минут разгоряченное воображение и чувства, взволнованные звуками, давали новую пищу для мыслей и слов» [12, с. 291]. Описывая воспитание Негуровой, автор вовсе отказывает героине даже в музыкальном образовании: «В комнате ее стоял рояль, но никто не слышал, чтоб она играла» [12, с. 277].

Однако значение многократных упоминаний оперы «Фенелла» в тексте романа намного шире, носит глубокий идейно-художественный смысл. Подобно упоминанию баллады Шуберта «Лесной царь» в повести «Штосс», в этом романе музыкальные аллюзии и реминисценции играют важную роль в прогнозировании сюжета — они закладывают определенный алгоритм его развития. Можно сказать, что своеобразным претекстом «Княгини Лиговской», помимо «Евгения Онегина», является опера «Фенелла».

Напомним кратко сюжет оперы. Фенелла — бедная немая девушка из прибрежного городка Портичи, возлюбленная сына наместника Неаполя Альфонса, который бросил ее ради женитьбы на испанской принцессе Эльвире. Брат Фенеллы, рыбак Мазаньелло, возмущен насилием над сестрой и ведет своих друзей на восстание против испанской оккупации. Во время свадьбы, с которой начинается действие оперы, Фенелла узнает в женихе Эльвиры своего соблазнителя. Когда повстанцы устремляются на штурм дворца вице-короля, «молодые» ищут убежище в доме у сестры главаря повстанцев. Мазаньелло, связанный законами гостеприимства, защищает гостей, позволяя им бежать. Участники штурма казнят Мазаньелло за измену, отравив ядом. Фенелла, узнав о гибели брата, бросается со скалы вниз, в наплывающую лаву проснувшегося от вековой спячки Везувия. Как отмечено в работе А. А. Гозенпуда, «действие начала романа Лермонтов приурочил к представлениям “Фенеллы” на сцене немецкого театра, в чем обнаруживается связь между фабулой повести и оперы. В основе “Княгини Лиговской” — столкновение дворянина и бедного чиновника, попытка последнего призвать обидчика к ответу» [7, с. 313]. В исследовании О. Б. Заславского соотнесены отношения сестры Печорина и его приятеля Браницкого с линией Альфонс — Фенелла — Мазаньелло [10, с. 35, 39]. Думается, что сюжетные линии произведений не ограничиваются только сопоставлением отношений Печорина и Красинского с отношениями героев оперы Альфонса и Мазаньелло. Учитывая феминистскую проблематику романа, отметим, что Лермонтова, скорее всего, привлек мотив соблазнения в сюжете оперы (линия Альфонс — Фенелла), а также любовного соперничества между героинями Эльвирой и Фенеллой. Не случайно в тексте романа Вера и Негурова названы «соперницами» [12, с. 322]. Эти факты, связанные с сюжетами оперы и романа, следует учитывать при реконструкции возможного финала «Княгини Лиговской».

Подтверждением, что в романе появится мотив адюльтера, служит также дальнейшая проработка образов Веры и Печорина в «Герое нашего времени». В этом произведении Лермонтов продолжит заявленный в «Княгине Лиговской»

спор с Пушкиным: его возражением пушкинской Татьяне станет еще один образ княгини Веры, живущей чувствами, а не рассудком и ложно понимаемым долгом. Если «в романе “Княгиня Лиговская” мотив адюльтера едва намечен как гипотетическая возможность» [3, с. 126], то в «Герое нашего времени» данная тема полностью раскрыта. Интересно, что, описывая свидание главных героев в гроте, автор вновь обращается к сфере музыки: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере» [12, с. 78].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аболина Т. М.* Роман М. Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» в контексте лопухинского цикла // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2013. № 3. С. 170–186.
2. *Андроников И.* Музыкальность Лермонтова // Андроников И. К музыке: собрание устных рассказов. М.: Сов. композитор, 1992. С. 173–183.
3. *Вольперт Л. И.* От «верной» жены к «неверной» (Стендаль, Пушкин, Лермонтов, Толстой) // Тарханский вестник. 2006. Вып. 19. С. 124–133.
4. *Глассэ А.* Баллада Гете-Шуберта «Лесной царь» в контексте повести М. Ю. Лермонтова <Штосс> // Тарханский вестник. 2007. Вып. 20. С. 133–138.
5. *Глассэ А.* Баллада Гете-Шуберта «Лесной царь» в контексте повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» // Московский Лермонтовский сборник. М.: Новости, 2008. Вып. 1. С. 21–38.
6. *Гловацкий Б.* Лермонтов и музыка. М.; Л.: Музыка, 1964. 103 с.
7. *Гозентуд А. А.* Музыка и Лермонтов. Музыка в жизни и творчестве Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М.: СЭ, 1981. С. 313–315.
8. *Жданов В.* Лермонтов и музыка // Лермонтов в музыке: справочник / сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. М.: Сов. композитор, 1983. С. 6–19.
9. *Заславский О. Б.* Повесть Лермонтова «Штосс»: идейная структура и сюжет // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2013. Т. 72. № 4. С. 27–39.
10. *Заславский О. Б.* Сюжет «Княгини Лиговской» и проблема демонизма в творчестве Лермонтова // Wiener Slawistischer Almanach. 1992. № 29. С. 31–44.
11. *Зырянов О. В.* Метафизика звука в поэзии М. Ю. Лермонтова: к вопросу об индивидуальной художественной картине мира // М. Ю. Лермонтов: художественная картина мира. Томск: ТГПУ, 2008. С. 22–32.
12. *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Проза. Письма. М.: Худож. лит., 1976. 541 с.
13. *Лобова Т. М.* Образ Богоматери в творческом сознании М. Ю. Лермонтова // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург: УрГУ, 2007. С. 102–118.
14. *Мартьянов П.* Рассказы Христофора Саникидзе о Лермонтове // Исторический вестник. 1895. № 2. С. 599–604.
15. Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М.: СЭ, 1981. С. 717–774.
16. *Эйгес И.* Музыка в жизни и творчестве Лермонтова // Литературное наследство. М.: АН СССР, 1948. Т. 45/46: Лермонтов. II. С. 497–540.
17. *Юхнова И. С.* Баллада «Лесной царь» в контексте повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» // Грехневские чтения: сб. науч. тр. Нижний Новгород: ННГУ, 2001. С. 72–77.