

ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СНА  
И ЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ  
(стихотворение «Сон» Лермонтова  
и поэма «Дон Жуан» Байрона)

ЛАРИСА ВОЛЬПЕРТ

Стихотворение «Сон» изучено достаточно основательно. Однако его генетическая связь с творчеством Байрона не привлекала внимания исследователей.

В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя.  
Лежал один я на песке долины;  
Уступы скал теснились кругом,  
И солнце жгло их желтые вершины  
И жгло меня — но спал я мертвым сном.  
И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир, в родимой стороне.  
Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.  
Но, в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчиво одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена;  
И снилась ей долина Дагестана;  
Знакомый труп лежал в долине той;  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей.

Автор статьи о «Сне» в «Лермонтовской энциклопедии» Т. Г. Динесман использует общепринятые оценки: стихотворение с «новеллистическим сюжетом», жанр — «балла-

да» [ЛЭ: 521–522]. Опираясь на компаративистский метод, можно выдвинуть иную концепцию: понятия «сюжетность» и «баллада» в данном случае — условны.

Тема связи любви и смерти намечена в том или ином виде во многих поздних стихотворениях Лермонтова («Сон», «Выхожу один я на дорогу...», перевод из Гейне «Они любили друг друга...» и др.). Однако уже в юности она включала у поэта мотив провидческого сна о собственной смерти: «Ночь. 1», 1830; «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами»), 1831; «Сон», 1831. В этих стихотворениях Лермонтов новаторски вводит невиданную в русской поэзии (да и в европейской, исключение — Франсуа Вийон) деэстетизацию смерти. Сгущаются натуралистические детали: «Здесь кость была уже видна — здесь мясо / Кусками синее висело — жилы там <...>, / С отчаяньем сидел я и взирал, / Как быстро насекомые роились / И поедали жадно свою пищу; / Червяк то выползал из впадин глаз, / То вновь скрывался в безобразный череп» [Лермонтов 1954–1957: I, 138]. Как видим, стихи незрелые, ученические, и все же — за 12 лет до создания Шарлем Бодлером знаменитого стихотворения «Падалъ» (“Une charogne”, 1843), юный Лермонтов разрабатывает в связи с мотивом преданной любви тему деэстетизированной смерти. В стихотворении «Сон» мотив трагического наблюдения за собственным умиранием также значим, но через десять лет он, естественно, дан на ином уровне мастерства, чем в ранней «Ночи».

Касательно замысла стихотворения «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...», 1841) существует свидетельство самого Лермонтова о неожиданно полученном им импульсе (редчайший факт в творческой биографии поэта). Это записанный П. Анненковым в пересказе Г. К. Градовского рассказ генерала М. Х. Шульца, который, как и поэт, сражался на Кавказе, был тяжело ранен и пролежал некоторое время среди убитых. Он поведал Лермонтову следующее: «Что я чувствовал? Чувствовал беспомощность, жажду под палящими лучами солнца, но в полузабытьи мысли мои часто неслись далеко от поля сражения, к той, ради которой я очутился на Кавказе <речь идет о любимой девушке, родители которой отказали

ему, но она обещала ждать. — Л. В.>. Помнит ли она меня, чувствует ли, в каком я жалком положении. Лермонтов промолчал, но через несколько дней говорит: “Благодарю вас за сюжет”. И он прочел мне “В полдневный жар, в долине Дагестана...”» [Лермонтов 1972: 306–307]<sup>1</sup>.

Если считать рассказ М. Х. Шульца достоверным<sup>2</sup>, можно предположить, что он вызвал в сознании Лермонтова цепь ассоциаций. Вопрос «Чувствует ли она, в каком я жалком положении» относился к области, притягивавшей Лермонтова с юности: способности сердца *прозреть* участь любимого. Учет разнообразных ассоциаций, возникающих в сознании поэта, как мы знаем, сложен и не поддается точной документации. Наряду с безусловно установленными воздействиями существуют легкие переключки, часто подсознательные и трудно уловимые. Возможно, вопрос М. Х. Шульца стал для Лермонтова импульсом, способствовавшим кристаллизации типологически сходных мотивов Шекспира, Гейне, собственного раннего творчества и, как я полагаю, октав «Дон Жуана» Байрона.

К мотиву сна Байрон в лирике и в поэмах возвращается неоднократно. У него, как и у Лермонтова, есть стихотворение под тем же названием «Сон» (“The Dream”, 1816), довольно пространное, состоящее из восьми картин сна повествователя, которые представляют несчастную историю двух людей на разных этапах их отношений (герой сна всю жизнь безответно любил одну женщину). Картины, думается, запомнились Лермонтову, тема безответной любви его притягивала с юности. Но все же, как можно предположить, наибольший интерес представляла для него первая часть стихотворения, своеобразное *философское вступление*. В нем представлена байронов-

<sup>1</sup> Ученых, естественно, занимал вопрос, кого имел в виду Лермонтов, создавая образ героини. Многие связывали «Сон» с именем В. Лопухиной, Эйхенбаум — с Ростопчиной. Е. Сушкова не сомневалась (и зря!): прототип — она [Сушкова: 226].

<sup>2</sup> Поскольку рассказ Шульца известен также в несколько отличающейся передаче А. Бежецкого (см. комментарий М. И. Гиллельсона [Лермонтов 1989: 331]), высказывались сомнения в достоверности рассказа; у меня он сомнений не вызывает.

ская концепция сна как особого обширного мира, сферы промежуточной, пограничной между жизнью и смертью<sup>3</sup>. Характерны первые строки обширного «Вступления»:

Our life is twofold; Sleep hath its own world,  
A boundary between the things misnamed  
Death and existence: Sleep hath its own world...

Наша жизнь двойственна; Сну принадлежит свой мир,  
Граница между тем, что мы ошибочно именуем  
Смертью и существованием: Сну принадлежит свой мир.  
(Подстрочный перевод мой. — Л. В.)<sup>4</sup>

Думается, в момент зарождения замысла «Сна» концепция Байрона по-новому актуализировалась в памяти Лермонтова. Нет необходимости напоминать о том, что значил для него английский поэт. Как известно, творческую связь с Байроном юный Лермонтов всячески маркировал, отступая от свойственного ему стремления как можно реже называть имена соотечественников по перу: «И Байрона достигнуть я б хотел: // У нас одна душа, одни и те же муки! // О если б одинаков был удел», 1831 [Лермонтов 1954–1957: I, 133]; «<...> он был неразлучен с огромным Байроном», — вспоминала шестнадцатилетнего Лермонтова Е. А. Сушкова [Сушкова: 111].

Лермонтов знал как родной французский и немецкий языки, а вот желание овладеть английским зародилось как раз в связи с Байроном: «Мишель начал учиться английскому языку по Байрону и через несколько месяцев стал свободно понимать его», — вспоминал М. А. Шан-Гирей [Шан-Гирей: 34–35]. Он начал заниматься английским в 1829 г. под руководством гувернера-англичанина Ф. Ф. Винсона. В Московском университете на занятиях у Э. Гарве Лермонтов читал и разбирал отрывки из Байрона и получил балл «4».

<sup>3</sup> О связи двух «Снов» см.: [Вольперт].

<sup>4</sup> Ср.: Жизнь наша двойственна.

Есть мир особый сна,  
На рубеже двух тайн, что мы неверно  
Зовем существованием и смертью (перевод Н. М. Минского).

Что касается поэмы «Дон Жуан», точными сведениями о знакомстве с ней поэта мы не располагаем. Автор статьи об английской литературе в Лермонтовской энциклопедии, Ю. Д. Левин сетовал: «<...> установить полностью круг его чтения в этой области не представляется возможным» [Левин: 30]. Но, думается, Лермонтов знал поэму лучше других произведений английского поэта и не только из-за влекущего названия (герой Байрона, как известно, имеет мало общего с *традиционным* Дон Жуаном). На редкость остроумная, сатирико-романтическая, исполненная смелой мысли, поэма должна была по духу быть ему очень близкой (не случайно ее так высоко ставили Пушкин, Вяземский, Стендаль и многие другие).

Лермонтову было девять лет, когда «Дон Жуан» был опубликован целиком. После этого в ближайшие годы появились три французских перевода полного собрания сочинений Байрона и один немецкий, которые могли быть ему известны<sup>5</sup>.

Думается, когда зародился замысел «Сна» и Лермонтову потребовалась опора на какой-то знакомый поэтический текст, 34-я строфа четвертой песни поэмы Байрона (во сне героиня видит мертвого Жуана) всплыла из глубин памяти. Тексты, разумеется, глубоко отличны — прежде всего, в жанровом отношении: изучаемая октава — крохотная частица емкой поэмы; в этом случае особо значим контекст (сюжетно-образная система начальных глав).

---

<sup>5</sup> 1) Oeuvres complètes de Lord Byron, traduites de l'anglais par MM. A. P. [i. e. Amédée Pichot] et E. D. S. [i. e. Eusèbe de Salle]; troisième édition, entièrement revue et corrigée. 15 vols. Paris, 1821–4. 11th edn. 1842. 2) Oeuvres complètes de Lord Byron, traduites de l'anglais avec notes et commentaires, comprenant ses mémoires publiés par T. Moore... Traduction nouvelle [in prose] par M. Paulin. 13 vols. Paris, 1830, 1831. 3) Oeuvres complètes de Lord Byron, traduction nouvelle... par B. Laroche... Avec les notes et commentaires de Sir Walter Scott, Thomas Moore... précédées de l'histoire de la vie et des ouvrages de Lord Byron, par John Galt. 4 vols. Paris, 1836, 1837. Немецкое издание: Lord Byron's sämtliche Werke. 12 Thle. Frankfurt, 1830, 1831.

При изображении первой увлеченности Жуана супругой испанского гранда Юлией, Байрон, сочувствуя молодым, все же допускает легкую иронию в связи с адюльтером: рискованные шутки, «игровой» комментарий, заключительная сценка в духе Боккаччо — знаки авторской позиции.

По-иному (*по-руссоистски*) описывается любовь Жуана к дочери пирата, юной красавице Гайде. Чувство дано в контрасте с ложной моралью *цивилизации*. Гайде естественна, правдива и отдается первой любви со всей страстью. Найдя полумертвого Жуана на берегу, она выхаживает его подобно Навзикае, спасающей Одиссея<sup>6</sup>. Внезапно возвратившийся отец (его считали погибшим) продает в рабство Жуана и запирает дочь; Гайде жить без любимого не желает и быстро угасает.

В анализируемой октаве описывается последняя ночь счастья. Гайде терзает предчувствие беды. 32-я и 33-я строфы 4-й песни как бы готовят читателя к трагическому финалу. В 32-й Гайде видит себя бредущей по острым как бритва камням за какой-то фигурой в саване, и кровь льется из ее израненных ног. В «Сне» Лермонтова образ крови возникает дважды, сначала во сне героя («По капле кровь точилась моя»), а в конце — во сне героини («И кровь текла хладеющей струей»)<sup>7</sup>. Кульминация мотива — 34-я строфа: Гайде видит у своих ног мертвого Жуана.

<sup>6</sup> Байрон охотно использует аллюзии на «Одиссею», напр., в «Беппо»: «И очутился вдруг в той стороне, // Где будто бы стояла прежде Троя» [Байрон 1894: 376].

<sup>7</sup> Примечательно, что и в последующих строфах «Дон Жуана» дважды появляется мотив раны и льющейся крови:

With the blood running like a little brook  
From two smart sabre gashes... (строфа 49)

(С кровью, текущей как маленький ручей, от двух сильных сабельных ударов).

The last sight which she saw was Juan's gore.

And he himself o'ermastered and cut down (строфа 58)

(Последнее, что она видела, была запекшаяся кровь Жуана, и его самого поверженного и раненного).

## BYRON

## Don Juan, IV

## XXXIV

And wet, and cold, and lifeless at her feet,  
 Pale as the foam that froth'd on his dead brow,  
 Which she essay'd in vain to clear, (how sweet  
 Were once her cares, how idle seem'd they now!)  
 Lay Juan, nor could aught renew the beat  
 Of his quench'd heart; and the sea dirges low  
 Rang in her sad ears like a mermaid's song,  
 And that brief dream appear'd life too long [Byron: 164].

И мокрый, и холодный, и безжизненный у ее ног,  
 Бледный как пена, покрывшая его мертвое чело,  
 Которое она пыталась напрасно очистить (сколь нежны  
 Были некогда ее заботы, сколь тщетными казались они теперь)  
 Лежал Жуан, и ничто не могло возобновить биение  
 Его охладевшего сердца; и погребальные песни моря тихо  
 Звенели в ее грустных ушах как песня русалки.  
 И этот краткий сон казался жизнью слишком долгой.

(Подстрочный перевод мой. — Л. В.)<sup>8</sup>

Байроновская октава и стихотворение Лермонтова имеют общий размер — пятистопный ямб перекрестной рифмовки с цезурой после второй стопы<sup>9</sup>. М. Л. Гаспаров пишет: «Интерес

<sup>8</sup> Перевод «Дон Жуана» на русский язык — сложнейшая задача. Даже лучший перевод Татьяны Гнедич предлагает далеко не точный стиховой эквивалент:

И тут же хладен, тих и недвижим  
 И странно бледен, как морская пена  
 (Когда-то словом ласковым одним  
 Она его будила неизменно!),  
 Лежал Жуан, и жалобно над ним  
 Рыдало море голосом сирены:  
 Заставить это сердце биться вновь  
 Уж больше не могла ее любовь!

*Т. Гнедич, 1964*

<sup>9</sup> Если описывать сходство и различие точнее, следует отметить, что в «Дон Жуане» у Байрона — правильная октава с рифмовкой

к 5-ст. ямбу оживился, когда русская <...> поэзия обратилась от французских образцов к немецким и английским. <...> у русского 5-ст. ямба были два европейских образца: классическая итальянская поэма <...> и романтическая английская <...> скрещением этих двух традиций стали иронические поэмы в октавах Байрона “Беппо” и “Дон-Жуан”. Именно этот итоговый вариант и оказался на русской почве самым плодотворным...» [Гаспаров: 122–124]. Из общих черт можно отметить и наличие недавно введенных романтиками «переносов» (“rejets, enjambements”), до того строго запрещенных классицистами (у Байрона — почти в каждой строке; у Лермонтова — один).

Различий, разумеется, больше, чем фактов сходства. У Байрона более богатая образная система; в восьми строках три сравнения, одно олицетворение, редкая форма метонимии (присвоение эпитету настроения субъекта — «в грустных ушах» / “in her sad ears”), неординарные эпитеты (“quench heart”). У Лермонтова в двадцати стихах эпитеты общеупотребительные, два олицетворения.

Но есть гораздо более важное, структурное отличие, определяемое жанром: лирическая пьеса обладает *целостностью*. У Лермонтова при скромной образной системе (черта, характерная для многих стихотворений последнего периода) композиция чрезвычайно сложная. Пьеса состоит из трех частей:

- 1) сон повествователя — он видит себя тяжело раненным;
- 2) сон умирающего повествователя — он видит родной край и возлюбленную;
- 3) сон возлюбленной — она видит во сне «знакомый труп».

Эти три части можно изобразить графически при помощи трех входящих друг в друга концентрических кругов (рис. 1).

---

abababcc без альтернанса, у Лермонтова — строфа из четырех стихов с чередованием мужских и женских окончаний.

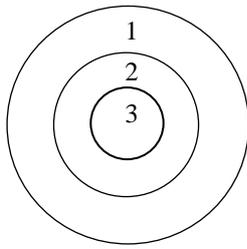


Рис. 1.

Принято считать «Сон» *сюжетным* (повествовательным) стихотворением; Т. Г. Динесман, как отмечалось, называет ее «балладой». Думается, в данном случае о сюжете можно говорить только условно: нет смены ситуаций. Б. М. Эйхенбаум определил композицию «Сна» как *зеркальную*: «Сон героя и сон героини — это как бы два зеркала, взаимно отражающие действительные судьбы каждого из них и возвращающие друг другу свои отражения» [Эйхенбаум: 252]. Эту счастливо найденную метафору графически изобразить сложнее. Перед умирающим героем видение любимой женщины, которая в то же самое время видит его. Между ними как бы происходит зрительный контакт почти мистического характера. Это можно изобразить так: круг (все стихотворение — *сон повествователя*); внутри него пересекающиеся краями два круга (*его сон* и *ее сон*); заштрихованная часть — поле *взаимного зрительного контакта* (рис. 2).

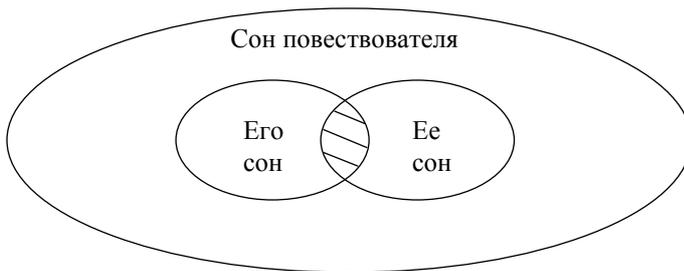


Рис. 2.

В. С. Соловьев для раскрытия специфики композиции использовал другую красноречивую метафору: стихотворение Лермонтова — своеобразный «сон в кубе» [Соловьев: VIII, 396].

Попытаться в графике передать эту метафору еще сложнее. Необходим графический ключ для обозначения перехода из «двухмерного» художественного пространства в трехмерное; наиболее конструктивной оказалась идея использовать как бы экраны трех телевизоров<sup>10</sup>.

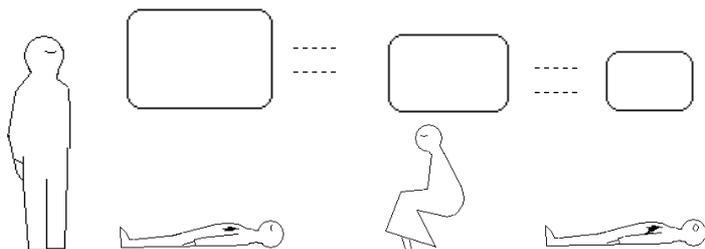


Рис. 3.

Сон — это уже знак (отражение реальности), в начале стихотворения это, так сказать, нормальный сон о смерти. Однако название «Сон» побуждает нас воспринимать картину как виртуальную: мертвец рассказывает о себе, причем в прошедшем времени. Переход ко второму уровню сна четко обозначен: «Но спал я мертвым сном». В нем повествователь видит сон любимой женщины — это третий уровень сна: для нее смерть героя уже свершилась.

Мысль Байрона о том, что сон — таинственное царство на границе жизни и смерти, присутствовала не только в его стихотворении «Сон», но и в поэме «Дон Жуан»: 15-я песня завершается стихами о природе сна: “Between two worlds life hovers like a star // Twixt night and morn, upon the horizon’s verge”. («Меж двух миров как звезда на границе горизонта, Между ночью и днем мерцает тайна» — подстрочный перевод мой. — Л. В.)<sup>11</sup>. Это обобщающее представление в чем-то определяет поэтику лермонтовского стихотворения, задачу рас-

<sup>10</sup> Идею трех телевизоров подсказал мне Роман Войтехович, хочу его поблагодарить.

<sup>11</sup> «Меж двух миров, на грани смутной тайны // Мерцает жизни странная звезда» [Байрон 1964: 99].

крытия в художественных образах философского тезиса о загадочном *соседстве* жизни и смерти в состоянии сна. Солецизм *знакомый труп*, который можно воспринять как небрежность поэта (наподобие его стиха «Из *пламя* и света рожденное слово»), несет отблеск общей концепции: *сон — феномен на грани жизни и смерти*<sup>12</sup>. Со словом «знакомый» связывается представление о жизни и повторных встречах: получается, что героиня должна была знать героя уже в качестве трупа. «Знакомым» может быть живой человек, а у Лермонтова это «труп»: жизнь сложным образом переплетается со смертью. В подобном ключе можно раскрыть и словосочетание «мертвым сном». Эпитет «мертвый» обладает сложной семантикой: это и «глубокий» сон, т.е. принадлежащий *жизни*, и сон умершего, то есть принадлежащий *смерти*.

Кольцевым построением определены дважды повторенные слова «в долине Дагестана». В финале мы как бы вернулись к первой строке, к первой ступени сна. Начальная строка последней строфы — третья ступень сна, «знак знака» [Отрощенко: 50]. Семиотический подход, предложенный Е. К. Отрощенко, конструктивен для анализа стихотворения, но понятие «подчиненный сюжет» вызывает сомнение; «Сон» бессюжетен: «зеркальность» не может содержать развитие действия.

В стихотворении Байрона «Сон» ни в одной из восьми картин нет разных степеней сна. У Лермонтова — многоуровневое построение, переход двухступенчатой композиции к трехступенчатой; все это вместе отвечает заданию раскрытия сложной концепции сна. И все же (памятуя об отсутствии

<sup>12</sup> Трудно согласиться с мыслью В. Набокова в «Даре», что «лермонтовский “знакомый труп” — это безумно смешно...» [Набоков: IV, 258]. Заметим, что «Сон» чрезвычайно интересовал Набокова: он перевел его на английский язык под названием “The Triple Dream” («Тройной сон»), разобрал в статье “The Lermontov Mirage” (Russian Review. 1941. № 1. P. 31–39; републ.: *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry Selected and Translated by Vladimir Nabokov*. Ed. by Brian Boyd and Stanislav Shvabrin. Orlando, Austin, New York, 2008. P. 274–276) и в «Предисловии переводчика» к американскому изданию «Героя нашего времени».

в творчестве Лермонтова твердых границ между жанрами): к какому типу лирики относится «Сон»? Это не любовная лирика (хотя в пьесе использован любовный мотив), не лирика природы (хотя суровая природа в нем и присутствует), тем более — не гражданская лирика. Хотя в тексте нет прямых теоретических рассуждений и традиционных *тематических маркеров* философской лирики («бездна», «хаос», «космос», «растворение бога в природе», «неумолимое время» и т.п.), оно философично. Категория сна, таинственная область на грани жизни и смерти, — предмет философского изучения с античных времен — также относится к этому ряду: стихотворение Лермонтова с некоторой оговоркой может быть отнесено к философской лирике.

В названии статьи упомянута *европейская традиция*. Предполагалось рассмотрение поэзии «Озерной школы»<sup>13</sup> и немецких романтиков, в первую очередь — Генриха Гейне. Цикл «Сновидения» (“*Traumbilder*”, 1817–1821), с которого начинается раздел «Юношеские страдания» (“*Junge Leiden*”) в «Книге песен» (“*Buch der Lieder*”, 1827), был опубликован как раз в момент обращения тринадцатилетнего Лермонтова к поэзии. Для Гейне художественные открытия Байрона в «Дон Жуане» (в том числе, *концепция сна*) были, как и для Лермонтова, исключительно важны. Что касается русского поэта, то он в эти годы получает в наследство как бы «двойное видение» изучаемой философской категории. Но «Озерная школа» и немецкие романтики заслуживают специального исследования (им будет посвящена отдельная статья).

<sup>13</sup> Можно предположить, что Лермонтову была известна история знаменитого лирического отрывка Колриджа «Кубла-Хан». Писатель опубликовал его в 1797 г., а в 1816 г. «раскрыл» его тайну: он, мол, *во сне* сочинил большую поэму о строительстве в XIV веке монгольским царем сказочно прекрасного дворца. Проснувшись, он вспомнил из этой поэмы лишь 50 начальных строк, которые и напечатал. В 1836 г. (через два года после смерти Колриджа) появилось «свидетельство» (рассказ потомка Кубла-Хана) о том, что дворец строился по плану, который Кубла-Хан, якобы, увидел *во сне*.

Подводя итог, вернемся к Байрону. Сфокусированная Лермонтовым система идей и образов английского поэта, взятых из «Дон Жуана» и связанной с ним лирики, оказалась весьма конструктивной для Лермонтова; в его стихотворении философская тема, вынесенная в заглавие, эстетически разработана на уровне высшей сложности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Байрон 1894: *Байрон Дж.* Полн. собр. соч.: В 3 т. / Пер. Д. Минаева. Под ред. Д. Михайловского. СПб., 1894.
- Байрон 1964: *Байрон Дж.* Дон-Жуан / Пер. Т. Гнедич. М.; Л., 1964.
- Вольперт: *Вольперт Л. И.* Сновидение как *пограничье* жизни и смерти («Сон» Лермонтова и «Сон» Байрона) // Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.). Редактор-составитель И. А. Пильщиков. Таллинн. С. 173–182.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Левин: *Левин Ю. Д.* Английская литература // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
- Лермонтов 1989: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Л., 1989. С. 331.
- Лермонтов 1972: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972.
- Лермонтов 1954–1957: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: 1954–1957.
- ЛЭ: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
- Набоков: *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000.
- Отрощенко: *Отрощенко Е.* К проблеме композиционных построений лирики Лермонтова // К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой. Сб. ст. М.: Диалог–МГУ. 1998. С. 49–58.
- Соловьев: *Соловьев В. С.* Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1906.
- Сушкова: *Сушкова Е. А.* Записки. Л., 1928.
- Шан-Гирей: *Шан-Гирей А. П.* Воспоминания // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972.
- Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б. М.* Сон [Комментарий] // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1935–1937. Т. 2.
- Вугон: *Byron. Don Juan.* Moscow, 1948.