

ОБРАЗ – МОТИВ – ЖАНР

И. С. ЮХНОВА

*(Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
Россия, Нижний Новгород)*

ORCID ID: 0000-0003-2835-3070

УДК 821.161.1-2(Лермонтов М. Ю.)
DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_06
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,446

МИСТЕРИАЛЬНОЕ В ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о специфике мышления М. Ю. Лермонтова как драматурга, доказываемая, что важную роль в поэтике его пьес играет мистериальное начало, прослежено, как формируется в них символический план, выявляются основные приёмы, способствующие обозначению «внутреннего» действия, показана роль библейских отсылок и сюжетов в создании новых смыслов в социально-бытовом конфликте. Особое внимание уделено вопросу о специфике жанра мистерии, что позволило вычленить элементы мистерии в драмах М. Ю. Лермонтова и показать, какие элементы жанра трансформированы поэтом – в частности, выявлено, что в драмах М. Ю. Лермонтова отсутствует мотив умирания-воскресения. Показано, что уже в первых драматических опытах М. Ю. Лермонтова обозначается тенденция к усложнению конфликта, используется комплекс мотивов, в каждом из которых одновременно развивается несколько смыслов. В результате автобиографические коллизии усложняются. Особую роль в драмах получает сюжетная ситуация Голгофы. Анализ ранней драматургии (и прежде всего «Испанцев») подводит к выводу о том, что драма «Маскарад», рассматриваемая рядом литературоведов как символическая драма, обозначившая возможный путь развития русской драматургии, является закономерным итогом лермонтовских поисков для обозначения онтологической проблематики в литературном произведении.

Ключевые слова: мистерия; драматургия; онтологические сюжеты; символы; пьесы; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры.

Расцвет жанра мистерии в русской литературе и активное использование мистериальных элементов в произведении, как правило, связывают с литературой серебряного века. Между тем были и более ранние попытки создания художественных систем, значимую роль в которых имели разные формы мистериально-

сти [Карушева 1990; Маньковский 2008]. Чаще всего в связи с этим упоминают творчество М. Ю. Лермонтова – и прежде всего его драму «Маскарад», однако при этом отмечают, что лермонтовская традиция стала побочным путём в развитии русской драмы и как ближайший и едва ли не единственный пример продолжения этой традиции в XIX веке называют «Снегурочку» А. Н. Островского, не учитывая при этом, например, драму-мистерию В. К. Кюхельбекера «Ижорский».

Надо заметить, что интерес к лермонтовскому «Маскараду», несмотря на то, что полностью он был опубликован только в 1873 году, в театральной среде, и прежде всего у актеров, существовал всегда. Именно они добивались цензурного разрешения для его воплощения на сцене. И если поначалу лермонтовский текст при постановках изменялся так, чтобы усилить в нём мелодраматические эффекты (например, среди предметов, которые были задействованы в первых спектаклях, упоминается кинжал – то есть на сцене Арбенин не подсыпал Нине яд в мороженое, а закалывал её), то в начале XX века на первый план в режиссерских интерпретациях «Маскарада» выходит символично-мистериальное начало. Именно так ставит «Маскарад» на сцене Александринки в 1917 году В. Э. Мейерхольд, и акцентированию мистериальных подтекстов способствовали декорации А. Я. Головина. В современной реконструкции ряда сцен мейерхольдовской постановки, осуществлённой В. Фокиным в 2014 году (спектакль назывался «Маскарад. Воспоминания будущего»), это символично-мистериальное начало ещё более усиливалось – в спектакле был выпущен ряд важных эпизодов, а сцены маскарада были решены в духе венецианского карнавала¹. Таким образом, значимость лермонтовских открытий была осознана в свете А. А. Блока, произведения А. Белого и др.

Этим обстоятельством объясняется дискуссия о жанровой природе «Маскарада» и о специфике лермонтовской драматургии в целом. Жанровые определения главной пьесы

¹ Особенно ярко мистериальная природа пьесы проступила в год юбилейных торжеств, когда «Маскарад» шел почти на всех столичных и провинциальных сценах, а лермонтовские массовые мероприятия в Санкт-Петербурге были организованы в стилистике бала-маскарада.

М. Ю. Лермонтова многочисленны: «Маскарад» называли социальной, политической, романтической, символической драмой [Ломунов 1941: 43-92; Ходукина 1969: 68-89 и др.]. На этом фоне обращает на себя внимание определение «Маскарада» как драмы-мистерии. Оно-то и представляется наиболее точным. А если проследить становление драматургической системы М. Ю. Лермонтова, то становится очевидным, что он последовательно шёл к созданию произведения с мощным символическим подтекстом, хотя все его предыдущие драмы (кроме «Испанцев») создавались на материале современной жизни, более того, в их основу были положены автобиографические коллизии. Даже подчеркивая автобиографизм (в пьесе «Станный человек», например, есть предисловие, в котором автор признаётся: «Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были известны...» [Лермонтов 1959: 254] – то есть прямо декларирует прототипическую реальность героев), М. Ю. Лермонтов всегда ищет способы его преодоления [Денисова 2021]. Как, какими способами преодолевается подчёркнуто личный характер истории, разыгрываемой на сцене? М. Ю. Лермонтов стремится соотнести личный опыт, глубоко интимные переживания с универсальным, общечеловеческим. А для этого использует библейские аллюзии и отсылки – они создают внутреннее действие, которое, в свою очередь, соотносится с конфликтами, восходящими к вечной книге. Кроме того, формирует в пьесах систему лейтмотивов, которые строятся на основе как лексических повторов, так и повторяющихся положений, используются семантически насыщенные образы, локусы и ситуации – в частности, вводятся сцены карточной игры, маскарада, которые имеют мощный символический подтекст [Турбин 1957; Юхнова 1997; Юхнова 1998]. Так в пьесах М. Ю. Лермонтова формируется онтологический сюжет. А именно это является одной из жанровых примет мистерии, в которой создаётся универсальная модель взаимоотношений человека и бытия на основе библейской мифологии. В этом видит специфику жанра В. Е. Хализев, относивший мистирию к онтологическим жанрам, так как «герой и окружающая его реальность соотнесены ... с бытийными универсалиями» [Хализев

1999: 323]. На эту же особенность проблематики мистерии указывает и Е. Н. Михайленко, отметившая, что в ней «с предельной обнаженностью выявляются проблемы существования человека в мироздании» [Михайленко 2020: 75], и в качестве сюжетообразующей для мистерии выделившая ситуацию, «когда становится прозрачной граница между миром «поднебесным» и «занебесным» и происходит прямой контакт между двумя мирами» [Михайленко 2020: 75].

М. К. Меньщикова, детально осветившая вопрос о специфике жанра на примере немецкой драмы XIX века, выделяет следующие ключевые элементы мистерии: во-первых, «онтологический аспект», «обращение ... к мифу в различных его проявлениях». Во-вторых, интерференция мистерии с трагедией, так как «трагедия-миф способна отразить глубинные противоречия бытия, в которых заключается суть самой жизни». В-третьих, онтологический аспект тесно связан с антропологическим, т.е. драматурга в первую очередь занимают вопросы о человеке в контексте универсума [Меньщикова 2014: 106]. Этим обусловлено обращение к Библии как источнику сюжетов (наиболее часто используемыми эпизодами Библии являются низвержение Люцифера, грехопадение, братоубийство Каина, когда меняется «статус [человека] в мироздании» [Михайленко 2020: 75]) и опора на миф.

К. Г. Исупов, характеризуя мистирию серебряного века, выделяет в ней такие признаки: «1) сакральная заданность сюжета («Голгофа»); 2) жертва в качестве ситуативного центра; 3) мотив искупления / спасения» [Исупов 2012: 247].

Все указанные черты, за исключением мотива искупления / спасения, в полной мере проявляются в «Маскараде», но уже в ранних драмах М. Ю. Лермонтова обнаруживаются предпосылки для развития драматургической системы в направлении мистерии. Примечательно, что юного поэта привлекают произведения, дающие возможность символического прочтения, свидетельством чему является, в частности, его восприятие трагедии У. Шекспира «Гамлет». В этом контексте важно письмо юного поэта тетюшке М. А. Шан-Гирей, в котором он делится своим пониманием этой трагедии У. Шекспира, и своё пред-

ставление о ней формирует на основе чтения первоисточника, а не его французской переделки, сопоставляя театральную постановку и текст У. Шекспира. М. Ю. Лермонтов особо выделяет в «Гамлете» несколько сцен, которые есть в оригинале и выпущены в доступном читателю, не владеющему английским языком, французском переводе: эпизод «Гамлет говорит с своей матерью, и она показывает на портрет его умершего отца», сцена сумасшествия Офелии, диалог с придворными об облаке и флейте – то есть те сцены, которые либо связаны с пограничными ситуациями сознания, либо в них реализуется иносказательный диалог. А мистические явления, по мнению Лермонтова, усиливают психологическую достоверность и мотивированы у У. Шекспира художественными целями, о чём он и пишет в письме: «Сочинитель знал, что верно Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака» [Лермонтов 1959а: 538].

В своих драматических произведениях М. Ю. Лермонтов также стремится построить эпизод таким образом, чтобы возникла возможность его двойного прочтения, обозначения символических подтекстов.

Данная тенденция очевидна уже в первом драматургическом опыте – драме «Испанцы», при том, что её воспринимали как трагедию политическую (именно так определял её жанровое своеобразие Б. М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1960]) из-за ярко выраженной антиклерикальной направленности. Антиклерикальная тема – это то, что лежит на поверхности и мгновенно считывается. Действительно, Соррини – средоточие всех пороков, лицемер и преступник. Он воплощение зла в пьесе, отрицательный персонаж. Вместе с тем, никак не разрушая однозначной оценки, М. Ю. Лермонтов указывает на причины того, почему герой стал «собраньем зол». Безусловно, жадность, сребролюбие, сластолюбие – это прежде всего его природные качества. Соррини так говорит о себе: «... Я плут, но умный плут. / Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться. / И всеми средствами я должен достигать / Предположенной цели» [Лермонтов 1959: 106]. Но одновременно на периферии начинает заявлять о себе мотив бунта – и бунта скрытого, неосознаваемого самим героем. Его насильно

постригли в монахи, тем самым убили его природу, лишили возможной судьбы. И Соррини становится своего рода философ порока. Он говорит о неизбежности лицемерия и нарушения обетов в монашеской среде, формулируя такой вопрос: «Ужель закон в сей толстой книге / Сильней закона вечного природы?» [Лермонтов 1959: 106]. Через такие детали даже антиклерикальная тема начинает приобретать новые обертоны.

В целом же, в «Испанцах» получает развитие целый комплекс мотивов, создающих значимые подтексты и придающих конфликту онтологический смысл. Это мотивы крови, проклятия и бунта, которые сойдутся в кульминации произведения – в сцене сожжения Фернандо на костре инквизиции. И данный эпизод строится так, что в нём проступают черты Голгофы. При этом в каждом из обозначенных выше мотивов актуализируется несколько смыслов. Так, многозначен мотив крови. Прежде всего в нём реализуется значение «кровь как родство» – оно обусловлено потребностью самоидентификации безвестного сироты. Фернандо, стремящийся узнать тайну своего рождения, убеждён, что «Кровь благородная / Текла поныне в жилах этих...» [Лермонтов 1959: 20]. Затем получают развитие значения «кровь как месть» и «кровь как угроза смерти», кровь как та «цена», которую может заплатить герой за нарушение запрета. Алварец грозит Фернандо: «Заплотишь кровью мне» [Лермонтов 1959: 20], если он будет тайно встречаться с Эмилией. Слово «кровь» звучит и в клятвах героев. Так, Алварец кровью клянётся перед портретами своих предков. Ещё один смысл возникает в реплике Фернандо: «Ты можешь кровь мою / Испить до капли, всю; – но честь, – но честь / Отнять не в силах...» [Лермонтов 1959: 21]. Своей кульминации мотив крови достигает в сцене «кровавой свадьбы», когда Фернандо убивает Эмилию, чтобы не допустить её грехопадения.

Тема бунта обозначена двумя полярными мнениями. Один полюс – это позиция Моисея, уверенного в том, что против воли божией «... никто из нас не может / Противустать ...! тот, кто сотворил нас, / Имеет право с нами поступать, / Как хочет...» [Лермонтов 1959: 100]. То есть жизненная философия Моисея – смирение и принятие ударов судьбы. Другой полюс – позиция Фер-

нандо. В нём кипят страсти («Старик!.. старик!... ты жил спокой-но, / Не знал страстей... во мне они кипели / Сильней, чем все земные бури...»). Он не верит в справедливого бога («Несправедливый бог, / Зачем казнить меня через других / И ангела губить, чтоб наказать безумца / Ничтожного?...») [Лермонтов 1959: 101]) и вступает в противоборство не только с Алварецом, Соррини, но и с несправедливым миропорядком в целом – он не только «хотел очистить землю ... / От зверя этого» [Лермонтов 1959: 155] – Алвареца, но освободить её от зла.

Другая значимая тема, важная для создания мистериального плана, – тема распятия. Уже в начале пьесы возникает образ креста, причём, как это часто бывает у М. Ю. Лермонтова, первоначально – в ложном контексте: лицемер Соррини, показывая на крест, произносит: «... этот крест смиренью учит / Меня. – Тот, кто на нем был распят, / Моим примером должен быть – и я / Как мог, свою обязанность исполнил!...» [Лермонтов 1959: 26]. Однако следующий за этими словами эпизод с письмом дезавуирует его реплику, выявляет цинизм и жадность героя, несоответствие его слов поступкам. Иначе выстраиваются отношения с Богом у других героев – они помнят о суде Божьем (Алварец, гордясь своей родовитостью, высказывает надежду, что его «род ... до трубы последней продолжи[т]ся...») [Лермонтов 1959: 19]), и даже если пошли по пути зла, то все же приходят к осознанию, что за все деяния придётся держать ответ на Страшном суде. Донна Мария, отдавшая Эмилию в руки Соррини, испытывает муки совести: «Угодники святые, помогите! / Молитвою, постом, богатым подавньем / Загладить я хочу поступок свой, / Лишь дайте сон мне, дайте мне покой!» [Лермонтов 1959: 139].

Своего апогея тема распятия достигает в сцене сожжения Фернандо. В ней Лермонтов выводит на подмостки толпу, которая собралась на площади в ожидании трагической развязки судьбы героя. Эпизод строится как диалог четырех испанцев, в котором представлено мнение народное о том, виновен ли Фернандо. И однозначности в оценках нет. В этом диалоге примечательна реплика 2-го испанца: «Народ валит толпой, чтоб посмотреть, / Как умирает человек. / (Показывая на толпу) / Кто скажет, / Что эти люди сами смертные?» [Лермонтов

1959: 163]. Для толпы сожжение Фернандо – зрелище. Собравшиеся не испытывают ни сочувствия, ни негодования.

Мистериальное начало в «Испанцах» влияет и на характер коммуникации. Если в начале пьесы она осуществляется в рамках «человек – человек» и, несмотря на то, что преобладает диалог острый, конфликтный, часто завершающийся разрывом, герои всё же слышат друг друга, то постепенно коммуникация приобретает иную направленность – «человек – Бог / универсум». В сцене «кровавой свадьбы» Фернандо говорит Соррини: «... мы стоим пред богом...» [Лермонтов 1959: 126] – и эта реплика фиксирует перемену характера общения. Герои как бы выпадают из обычного течения жизни, погружаются в мир теней и видений, а потому обращаются к тому, что видят и что воспринимают только они: кто-то в безумии (Ноэми), кто-то в трагическом ослеплении (Алварец), кто-то, представ перед своей совестью (донна Мария). И это уже далеко не бытовая коммуникация.

Таким образом, уже в первой драме М. Ю. Лермонтова обозначены конфликты и найдены приёмы, которые в последующем творчестве будут получать новые воплощения, но их суть и структура сформирована именно в «Испанцах». В драме «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») через библейские цитаты и аллюзии обозначена тема Голгофы. Особое значение в её развитии имеют два эпизода: сцена чтения Евангелия (д. 2, явл. 1) и диалог Юрия Волина со слугой Иваном (д. 5, явл. 8) [Юхнова 2020]. Характерно, что второй эпизод М. Ю. Лермонтов повторит в драме «Странный человек», тем самым зафиксирует особую значимость темы. В пьесе также будут сочетаться два типа коммуникации. Главный герой, в отличие от его окружения, вступает в диалог с богом-творцом: «... я стою перед творцом моим. Сердце мое не трепещет... я молился... не было спасенья; я страдал... ничто не могло его тронуть!..» И эти слова – своего рода парафраз моления о чаше: «Моя душа скорбит смертельно» (Евангелие от Марка, 14, 34). Но если в Евангелии чаша с ядом – метафора, то у М. Ю. Лермонтова герой на самом деле испивает её, выбирая путь добровольного ухода из мира, где утвердились предательство, злоба, лицемерие.

В драме «Два брата» актуализируется другой библейский сюжет, также важный для мистерии, – легенда о братоубийце Каине. Один брат – любим отцом, друзьями, женщиной. Другой – завистник и интриган – продумывает, как опорочить брата и разрушить честь Веры. По сути, он оказывается и братоубийцей, и отцеубийцей, не испытывая ни раскаяния, ни сострадания.

Для мистерии принципиальное значение имеет разрешение конфликта. Как отмечает М. Н. Овчинникова, «главная жанро-порождающая мифологема мистерии, мотив умирания-воскресения, воспринимается как рождение в вечность, преображение. В эстетике мистерияльного жанра всегда рядом с героем, потерявшим веру, согрешившим, появляется обретший истину или путь к ней» [Овчинникова 2021: 251]. Лермонтовские драмы лишены именно этого – возрождающего – посыла. Его герои гибнут, но рядом не оказывается соположенного им персонажа, «обретшего истину или путь к ней». Однако М. Ю. Лермонтов всё же намечает возможность такого движения, и чаще всего это связано с женским персонажем. Вместе с тем внутреннего преображения общества, его катарсического прозрения не происходит. Мир остаётся прежним. И М. Ю. Лермонтов иногда фиксирует его неизменность, показывая течение жизни после смерти героя.

Таким образом, уже в первых драматических опытах М. Ю. Лермонтова обозначается тенденция к усложнению конфликта, становится очевидным стремление создать символические подтексты, которые бытовой, межличностный конфликт выводят на уровень глобального бытийного противоречия. Мистерияльное начало проступает за счёт отсылок к библейским сюжетам, а наиболее востребованной у М. Ю. Лермонтова становится ситуация Голгофы.

ЛИТЕРАТУРА

Денисова Е. А. Автобиографизм как художественная проблема в творчестве М. Ю. Лермонтова : дис. ...канд. филол. наук. М., 2021. 279 с.

Исупов К. Г. Мистерия // *Universum* : Вестник Герценовско-

го университета. 2012. № 3. С. 246-249.

Карушева М. Ю. Мистерия В. К. Кюхельбекера «Ижорский» и проблемы русского демонизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 17 с.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3. Драмы. 788 с.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. . М. ; Л.: Изд-во АН СССР, 1959а. Т. 4. Проза. Письма. 926 с.

Ломунов К. Н. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова : сб. статей / под ред. П. И. Новицкого. М. ; Л. : Изд-во ВТО, 1941. С. 43-92.

Маньковский А. В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами : к проблеме генезиса философско-символической драмы в России (1800-е – начало 1880-х гг.) : дис. ...канд. филол. наук. М., 2008. 288 с.

Меньщикова М. К. Жанровый код мистерии в немецкой драме XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 106-108.

Михайленко Е. Н. Мистерия Нового времени : о жанровой природе библейской драмы Д. Г. Байрона «Каин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 3. С. 73-76.

Овчинникова М. Н. Пьесы-мистерии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 30-40-х годов как вызов времени // Политическая лингвистика. 2012. № 2. С. 249-253.

Турбин В., Усок И. Трагедия гордого ума (О художественном своеобразии драмы Лермонтова «Маскарад») // Вопросы литературы. 1957. № 4. С. 83-109.

Хализев В. Е. Теория литературы. М. : Высшая школа, 1999. 400 с.

Ходукина Т. И. «Маскарад» как драма романтическая по методу // Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1969. С. 68-89.

Эйхенбаум Б. М. «Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия // М. Ю. Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь : Кн. изд-во, 1960. С. 45-56.

Юхнова И. С. Диалог в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» : дис. ...канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1997. 197 с.

Юхнова И. С. Лейтмотив «человек как игрушка» в конфликте драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы VII Гуляевских чтений : в 2 ч. / под ред. И. В. Карташовой. Тверь : Изд-во ТГУ, 1998. С. 66-71.

Юхнова И. С. Евангельские аллюзии в драме М. Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») // Евангельский текст в русской словесности. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т, 2020. С. 179-181.

REFERENCES

Denisova E. A. Avtobiografizm kak khudozhestvennaya problema v tvorchestve M. Yu. Lermontova : dis. ...kand. filol. nauk. M., 2021. 279 s.

Isupov K. G. Misteriya // Universum : Vestnik Gertsenovskogo universiteta. 2012. № 3. S. 246-249.

Karusheva M. Yu. Misteriya V. K. Kyukhel'bekera «Izhor-skiy» i problemy russkogo demonizma : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. L., 1990. 17 s.

Lermontov M. Yu. Sobr. soch. : v 4 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1959. T. 3. Dramy. 788 s.

Lermontov M. Yu. Sobr. soch. : v 4 t. . M. ; L.: Izd-vo AN SSSR, 1959a. T. 4. Proza. Pis'ma. 926 s.

Lomunov K. N. «Maskarad» Lermontova kak sotsial'naya tragediya // «Maskarad» Lermontova : sb. statey / pod red. P. I. Novitskogo. M. ; L. : Izd-vo VTO, 1941. S. 43-92.

Man'kovskiy A. V. Romanticheskaya «misteriya» v ee vzaimodeystvii s drugimi zhanrami : k probleme genezisa filosofskosimvolicheskoy dramy v Rossii (1800-e – nachalo 1880-kh gg.) : dis. ...kand. filol. nauk. M., 2008. 288 s.

Men'shchikova M. K. Zhanrovyy kod misterii v nemetskoj dramе XIX veka // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. 2014. № 2 (3). S. 106-108.

Mikhaylenko E. N. Misteriya Novogo vremeni : o zhanrovoy prirode bibleyskoj dramy D. G. Bayrona «Kain» // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2020. T. 13. № 3. S. 73-76.

Ovchinnikova M. N. P'esy-misterii E. Yu. Kuz'minoy-Karavaevoy 30-40-kh godov kak vyzov vremeni // Politicheskaya lingvistika. 2012. № 2. S. 249-253.

Turbin V., Usok I. Tragediya gordogo uma (O khudozhestvennom svoeobrazii dramy Lermontova «Maskarad») // Voprosy literatury. 1957. № 4. S. 83-109.

Khalizev V. E. Teoriya literatury. M. : Vysshaya shkola, 1999. 400 s.

Khodukina T. I. «Maskarad» kak drama romanticheskaya po metodu // Problemy ideynosti i masterstva khudozhestvennoy literatury. Tomsk : Izd-vo Tomsk. un-ta, 1969. S. 68-89.

Eykhenbaum B. M. «Ispantsy» Lermontova kak politicheskaya tragediya // M. Yu. Lermontov. Sbornik statey i materialov. Stavropol' : Kn. izd-vo, 1960. S. 45-56.

Yukhnova I. S. Dialog v drame M. Yu. Lermontova «Maskarad» : dis. ...kand. filol. nauk. Nizhniy Novgorod, 1997. 197 s.

Yukhnova I. S. Leytmotiv «chelovek kak igrushka» v konflikte dramy M. Yu. Lermontova «Maskarad» // Romantizm i ego istoricheskie sud'by. Materialy VII Gulyaevskikh chteniy : v 2 ch. / pod red. I. V. Kartashovoy. Tver' : Izd-vo TGU, 1998. S. 66-71.

Yukhnova I. S. Evangel'skie allyuzii v drame M. Yu. Lermontova «Menschen und Leidenschaften» («Lyudi i strasti») // Evangel'skiy tekst v russkoy slovesnosti. Petrozavodsk : Petrozavod. gos. un-t, 2020. S. 179-181.