

Комитет по культуре Санкт-Петербурга

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры  
«Межрайонная централизованная библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова»

## ЛЕРМОНТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2020

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА:

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Любимой библиотеке и.и. В.Д.  
Федорова и уважаемым  
хранителям ее фондов от  
одного из авторов сборника  
С глубоким уважением –

А. Кодакин

Санкт-Петербург  
АНО РОССИКА «Лики»

февр., 2022

2021

*Л. А. Ходанен*

## **Танец в художественном мире М. Ю. Лермонтова**

В современных исследованиях нарастает интерес к проблеме синтеза искусств. Одно из таких направлений связано с теорией интермедиальности. Применительно к литературе как проявлению интермедиальности может быть оценен особый тип внутритекстовых взаимосвязей в произведении, который Ю. М. Лотман определяет как «текст в тексте». Он основан на взаимодействии художественных кодов разных видов искусства. Наряду с этим взаимодействие искусств в словесном тексте может присутствовать в форме синестезии, воплощая в художественном образе многогранность чувственного восприятия мира не только в слове, но и в цвете, пластике, звуке. Одной из форм синестезии является использование автором образов, созданных другими видами искусства, привлечённых для более глубокой передачи психологических состояний героев, передачи атмосферы события.

Присутствие этих форм синтеза искусств в словесном творчестве М. Ю. Лермонтова, поэта, драматурга, живописца, графика, исполнителя музыкальных произведений, ценителя театра, представляется обоснованным. Художественный мир Лермонтова очень многогранен. По своему содержанию он созвучен философско-эстетическим идеям романтической эпохи. Мирообраз в новом искусстве был рождён

свободой творящего духа, открывшего огромный мир природы, неповторимость внутреннего мира человека и внутреннюю связь бытия в его бесконечных проявлениях. Синтез слова, музыки, пластики, архитектуры, звука, цвета, линий стал одним из выражений романтического универсализма как нового восприятия мира.

В аспекте синтеза искусств творчество М. Ю. Лермонтова неоднократно связывалось с живописью на основе имеющихся экфрасисов, мотивов, кодовых упоминаний имён известных художников. В звуко-сфере поэта отмечены музыкальные и вокальные образы, но о музыкально-пластической составляющей художественного мира Лермонтова специальных работ, насколько нам известно, нет.

Основанием обратиться к творчеству поэта в этом дискурсе служат исследования, посвящённые изучению его театральных впечатлений [1] и музыкальных занятий, увлечений [2, с. 374]. И. А. Боглачёва в статье «М. Ю. Лермонтов и балетный мир» указывает репертуар балетных театров 1830-х гг., отмечает те, которые мог видеть Лермонтов, приводит воспоминания друзей и современников и его знакомства в театральной среде. Интерес поэта к этой сфере театральной жизни, по наблюдениям исследователя, отзывается в романе «Княгиня Лиговская», в поэме «Монго» [3]. Приведённые материалы свидетельствует о том, что пластические искусства привлекали внимание Лермонтова и были для него не только артефактами культурной среды, но становились предметом художественного осмысления.

Расширяя собранные в статьях И. А. Боглачёвой сведения и наблюдения в других областях творчества Лермонтова, мы находим музыкально-пластические образы, которые выполняют особые художественные функции в плане синестезии для передачи психологических состояний персонажей, формирования хронотопа, мотивного комплекса. В драме «Маскарад», в романе «Герой нашего времени», в ряде кавказских поэм Лермонтова есть целый ряд ключевых сцен, описаний, в которых словесно переданы отдельные танцы персонажей, либо танцы вписаны в более объёмные описания, хронотопически расширяющие культурный диапазон (бал, свадебный обряд).

В словесных текстах танцующих героев у Лермонтова можно разделить на две группы. Для ряда героев танцы связаны с хронотопом бала: «Княгиня Лиговская», «Маскарад», «Герой нашего времени». Вторая группа принадлежит к лермонтовскому кавказскому миру. Танец —

---

<sup>1</sup> Характеристики мифопоэтики бала, роль хронотопа бала в структуре светской повести 1830-х гг., особенности конфликта, герои подробно рассмотрены в целом ряде современных работ [4, 5].

знак особой маркированности этих персонажей в патриархальной среде, в которой его исполнение может выступать элементом обряда. Танец соединён со словом, а часто остаётся невербальным выражением внутренних состояний. Язык художественной пластики в этом мире женский. Танцуют героини. Леила в поэме «Хаджи Абрек» пляшет лезгинку с бубном, Тамара в кавказских редакциях поэмы «Демон» исполняет танец невесты на кровле, танцевальные жесты и движения есть в повести «Бэла» на свадьбе старшей сестры героини. Максим Максимыч вспоминает, «как поёт песни и пляшет лезгинку Бэла» [6, VI, с. 228].

Эстетика танцев, символика, этикетные формы обусловлены средой. В дворянской танцевальной культуре первой трети XIX в. отразился переходный момент от церемониальных строгих форм, которые были характерны для XVIII в., к более свободным танцевальным движениям. Это произошло в балетных спектаклях, отозвалось и в балльных танцах, музыка для которых часто бралась из современных оперных и балетных постановок, формируя общие черты музыкально-пластической эстетики первых десятилетий XIX в. Балльные танцы вышли в более широкие слои дворянской культуры, неизбежно теряя строгость форм, но школа танца осталась особым разделом дворянского воспитания, о чём свидетельствуют специальные издания [7] и руководства [8]. Неумение танцевать в этой среде снижало статус молодого человека в глазах окружения, закрывая достойный вход в дворянское общество. Вспомним, как Грушницкий доверительно признаётся Печорину: «Мне с княжной придётся начинать мазурку — я не знаю почти ни одной фигуры...» [6, VI, с. 301]. Печорин с иронией уступит ему свою мазурку и кадрили с Мери.

Новые черты танцевально-музыкальной культуры в первые десятилетия XIX в. формировались в контексте романтического искусства. Романтики открыли богатство внутреннего мира отдельного человека. Уходя от действительности, герой свободно устремлялся в созданный им мир, неповторимый, принадлежащий только ему. Танец как одна из форм музыкально-пластического искусства открыл богатейшие возможности невербального самовыражения личности.

В. М. Красовская отмечает расцвет русского балета в период романтизма. По мысли исследователя, «балет испытывал влияние его дольше, чем другие виды театрального искусства» [9, с. 91]. Значительная роль в балетном спектакле стала принадлежать героине, которая «выходит на первый план» со своей воздушной пластикой, на пуантах, в лёгком костюме, создавая этими выразительными средствами лёгкий неуловимый почти бесплотный образ [9, с. 89].

Учитывая эти тенденции в области эстетики танца в культуре первых десятилетий XIX в., сосредоточим внимание именно на танцах, описанных в лермонтовских текстах, для раскрытия их художественного содержания. Начнём с того, что более частотным у Лермонтова становится вальс. Это не было случайностью. Как отмечено в работе Е. Ю. Дегтярёвой по истории этого танца, появившись в далёкие периоды народной культуры «в парных формах танцев, содержащих вращение танцующей пары, вальс таким, каким он предстал в России первых десятилетий XIX века, пришёл из Австрии в начале 1800-х гг. <...> Он достаточно поздно был узаконен на королевских балах как придворный танец, в 1838 г., когда принцесса Виктория пригласила Штрауса» [10, с. 172, 173]. Но танцевать вальс стали намного раньше несмотря на многочисленные запреты. В 1815 г. на конгрессе стран победителей Наполеона в Вене на всех балах вальс уже смело танцевали. В более широкие слои культуры он вошёл не сразу. Е. Ю. Дегтярёва приводит данные о том, что в Англии его первоначально называли «непозволительным, считая танцем девиц лёгкого поведения», отмечает отрицательный отклик Байрона на этот новомодный танец. Так же поначалу было и в России: Павел I категорически запрещал вальс [10, с. 174].

Вальс победил все запреты. Близость его танцевального рисунка романтическому культу чувств, свободному и тайному диалогу танцующих, увлечение некоей мистической стихией «вихря вальса», как назвал его А. С. Пушкин, открывали дорогу вальсу на балы в более широких кругах дворянства.

Возвращаясь к отмеченным произведениям Лермонтова, в которых герои танцуют вальс и говорят о нём, выделим драму «Маскарад». Танцующие и играющие в карты герои связаны с несколькими пространствами действия драмы: игорная комната, маскарадный зал, бальный зал, дом Арбенина. Пластика движений главного героя, Арбенина, в бальном пространстве подчёркнуто нетанцевальная, жесты героя резки, он малоподвижен в массовых мизансценах. Активный жест на маскараде у него только один: в ремарке подчёркнуто, что он «тащит за руку мужскую маску», услышав от неё об «ожидающем его в эту ночь несчастье» [6, V, с. 295].

Арбенин — игрок. Как гений игры он скажет проигравшему Звездичу, что надо научиться «читать на лицах, чуть знакомых вам, все побуждения, мысли; годы употребить на упражненье рук, всё презирать...» [6, V, с. 282]. Пластика игрока связана с движеньем рук. Арбенин владеет этим умением незаметных жестов. Арбенин не танцует. Он резко отвечает на вопрос Казарина о его времяпровождении: «С женой

по балам? — Нет» [6, V, с. 278]. Среди маскарада Арбенин рассеян и отчуждён от презираемой им толпы. В бальной зале он появляется не сразу и только один раз пересекает её с ядом в руке. В момент подозрений и совершая свою месть, он не спешит, хладнокровно рассчитывая время действия яда. Его лицо пугает героиню своей жестокостью. Она видит в его глазах смерть. В последней сцене пластика поз Арбенина резко меняется, он сломлен и падает.

Нина, в отличие от Арбенина, нежна, пластика движений её легка. Она единственная героиня, которая связана в драме с музыкально-танцевальной стихией. Её же близость миру искусства открывается в драме «Маскарад» только с момента разрыва (III действие). В бальной зале с нарастающей печалью она поёт романс и, уже охваченная предчувствием и страхом, не в силах допеть его финал.

Образ вальса представлен в разных редакциях драмы по-разному. В ранней редакции «Маскарада» был диалог: Нина (одной даме): «Вальс — божество моё». Князь (ей): «Угодно сделать честь?». Звездич, как отмечено в ремарке, «делает с ней тур и останавливается в стороне», чтобы возратить браслет. Арбенин, незаметный свидетель этой сцены, в этот момент примет решение: «Всё кончено — я слишком много ждал» [6, V, с. 507, 508].

В последней редакции «Маскарада» любовь Нины к вальсу представлена иначе, чем в раннем варианте пьесы. Эмоциональное состояние героини здесь соединилось с вальсовым движением, но по-особому. Нина не танцует вальс, как в первой редакции драмы. Лермонтов оставляет только воспоминание героини о нём уже дома, с ядом в крови. Отвлекаясь от охватывающего волнения, она говорит о вальсе как о мгновении своей жизни в уносящей стихии танца. В её монологе возникает образ вальса, в котором она «кружилась в упоенье». Музыкально-пластический образ танца выражает внутренний мир героини, устремлённой в другой, прекрасный идеальный мир. Наряду с этим в развитии драматических событий воскрешённый в памяти вальс становится образом последнего танца героини.

По ходу развития действий возникает внутренняя смысловая связь двух эпизодов: неоконченный романс Нины о безумной «адской» муке героя, подозревающего счастье своей возлюбленной с другим, и её воспоминания о вальсе уже с ядом в крови. Романс выступает вокально-музыкальным предварением последующих драматических событий. Д. Д. Благой находит в драме Лермонтова переключки с поэмой «Цыганы», отмечая, что «у Пушкина Алеко находит в любви Земфиры забвение прошлого <...> То же самое обретает Арбенин — и по своей натуре, и по своему весьма тёмному прошлому очень близкий

Алеко — в любви Нины. Оба не прощают измены любимой и убивают её [11, с. 374].

Представляет интерес сопоставление художественной структуры поэмы и драмы. Песня цыганки — традиционный элемент романтической поэмы — у Пушкина выступает предречением и своего рода обоснованием будущей развязки. В драме Лермонтова выстраивается другой вариант символической параллели к развязке конфликта. Упоение Нины стихией вальса, переживание экстаза в убыстряющемся движении («кружилась я быстрее, быстрее...»), сжимает от предчувствия её сердце, в котором «не то чтобы печаль, / Не то чтоб радость» [6, V, с. 375]. Чудное стремленье мысленно уносит от земли, «мчит вдаль». Кружение в вальсе героиня переживает как забвение, мгновенный лёгкий порыв в идеальный мир.

Связь символики последнего вальсового кружения со смертью возникает в монологе Арбенина. Он говорит о лёгкости ранней смерти, именно он сближает кружение танца и смерть: «...жизнь как бал, — / Кружисься — весело, кругом всё светло, ясно... <...>/ Пока душа привычкой не сроднится / <...>Мгновенно в мир перелететь другой, / Покуда ум былым ещё не тяготится, / Покуда с смертью легка ещё борьба — / Но это счастье не всем даёт судьба» [6, V, с. 376].

Образ вальса в драме раскрывает трепетное состояние души Нины, полной смутной тревоги, и одновременно становится символическим предвестием близкой смерти героини.

В «Герое нашего времени» образ вальса появляется в светской повести «Княжна Мери». Смена жанровой формы породила новые функции музыкально-пластического образа. Хронотоп бала в сюжете повести обусловил воспроизведение всего комплекса традиционных для бала танцев (польский, мазурка, вальс, кадрили). Бал на кавказских водах начинается так же, как и все балы. Мазурка столь же располагает, даже более свободно, выбирать партнёров. На Кавказе, как пишет в дневнике Печорин, можно свободно приглашать незнакомых дам.

В повести два бала, на которых происходит сближение Печорина с Мери, последовательно выстроенные в контексте танцев, в которых оно совершается свободно в бальном пространстве. Началом их отношений становится вальс. Он в силу своей особой формы парных сближенных движений создаёт новую эмоциональную атмосферу и в первый раз ставит героев лицом к лицу. Они прекрасные танцоры. Мери владеет движениями и «вальсирует удивительно хорошо» [6, VI, с. 285]. Печорин, несомненно, опытный танцор. Диалог и дальнейшее движение друг к другу возникают в мазурке, упомянуты и кадрили.

В развитии сюжета повести именно вальс Печорина и Мери создаёт тактильное ощущение первого прикосновения, вслед за которым развивается сложный комплекс чувств у главного героя. Ироническое соперничество с Грушницким потом перерастёт в желание его победить. Танцы переходят в игру, режиссёром и главным участником которой станет Печорин.

Дополняется музыкально-пластический образ вальса с Мери в поэтике повествования. Структура повести «Княжна Мери» построена как дневник и обращает читателя к рефлексивной способности героя внимательно наблюдать за самим собой и вести записи. Подробно Печорин рассказывает о своём вальсировании с Мери, раскрывает себя как тонко чувствующую личность. Свои тактильные ощущения он передаст как истинный поэт: «Её свежее дыхание касалось моего лица; иногда локон, отделившийся в вихре вальса от своих товарищей, скользил по горячей щеке моей...» [6, VI, с. 275]. Он оценивает танцующую Мери и одновременно утверждает в покровительственном отношении к ней как партнёр в вальсовом кружении, в котором героиня подвластна ему, зависит от него. С этими особенностями невербального диалога в танце соединено любование юной героиней. Вальс в этом почти безмолвном общении напоминает пролог истории, и Печорин сам себе признаётся в этом.

Сравнивая этих двух танцующих лермонтовских героинь, отметим, что танец Нины романтичен, она устремлена в стихию танца, возникают ассоциации лёгкости, воздушности. Образ героини-ангела, несколько раз звучащий в монологах Арбенина, соотносится с этим пластическим образом.

Мери Лиговская владеет танцевальной формой, легко свободно кружит, её танец этикетный, она юная героиня бала и его затверженных изящных форм, но и для неё последующие танцы теряют эстетическое содержание, она вовлечена в игру.

Бальный мир в художественном мире Лермонтова представлен не только в праздничном свете музыки, красоты, но это мир «наружного блеска», «бестрепетных рук», притворства, искательства. Появляются персонажи, бесплодно убивающие жизнь на паркете. В связи с этим и бальные танцы приобретают отчётливо сатирические характеристики. Такие оценки присутствуют в поэме «Сашка», в лирике последних лет. Примечательна в этом отношении и бытовая сторона балета. О балетной школе со злым смешком вспоминает молодая танцовщица-содержанка в поэме «Монго».

В кавказских произведениях танцуют черкешенки Леила и Бэла, танец невесты исполняет грузинская княжна Тамара в кавказских



редакциях «Демона». К этим словесным описаниям добавим рисунок Лермонтова «Лезгинка», датируемый 1837 г. На нём изображены в национальных костюмах шесть молодых женщин и маленький мальчик. Две из них постарше сидят напротив друг друга на переднем плане, одна из стоящих держит в руках бубен. Вместе они образуют круг, прихлопывая в ладони, ритмически поддерживая солистку, находящуюся в центре. Она обрисована в полуобороте в момент исполнения танцевальной фигуры.

Словесные описания в произведениях разных периодов и рисунок говорят о хорошем знакомстве Лермонтова с этим народным танцем, вероятно, неоднократно увиденным. В словесных описаниях лезгинки повторяются и укрупняются детали — кружение, которое усиливается, ритмическое сопровождение ударами в бубен. Танец Тамары сопровождает пение кругом сидящих подруг. Рисунок Лермонтова «Лезгинка» в визуальном образе концентрирует оба эти варианта поэтических описаний.

В поэме «Хаджи Абрек» (1833–1834) лезгинка Леила выступает своего рода колоритным украшением мотива кровомщения — конлы, являющегося архетипической основой сюжета. Леила танцует, чтобы развеселить абрека, ещё не предполагая своей близкой смерти. В пластике её движений присутствуют характерные черты романтической восточной красавицы. О ней напоминают чувственная красота черноокой героини, её длинные чёрные волосы, увлекающие движения поднятых рук со звенящим бубном, в который она перстами ударяет, «...подъемлет и вертит над головой и тихо чёрными очами поводит...» [6, III, с. 274]. В ориентальную традицию Лермонтов стремится внести кавказский колорит, и эту функцию выполняет описание танца. Исполнен он в драматический для героини момент перед её гибелью. Леила, «юная лезгинка», дочь брошенного на чужбине старика-отца, «лезгинку пляшет и поёт», с невинною душой проживая последние минуты своей жизни в стихии родного танца.

Слово «лезгинка» как название танца, приведённое у Лермонтова, имеет особое культурно-историческое содержание. Этот танец был очень распространён среди кавказских народов и имел разные варианты исполнения. Лезгинка могла быть парной либо исполняться одним танцором. И. Гаджимурадов отмечает вхождение названия этого танца в культурный обиход периода Русско-кавказской войны. Русские офицеры на Кавказе любили смотреть эти танцы, знаменитые исполнители приглашались для выступления в Россию. Лезгинка стала воплощать яркое проявление в народном искусстве горского темперамента [12].

Слово «лезгинка» в этом значении появляется в рассказе старого кавказского офицера. Максим Максимыч вспоминает, как «пляшет лезгинку» Бэла. По простоте своей он называет лезгинку пляской, но это не опрощение. Танец черкешенки в его оценке оказывается красивее балльных танцев: «А уж как плясала! видел я наших губернских барышень, а раз был-с в Москве в благородном собрании, лет 20 тому назад, — <...> только куда им! совсем не то!» [6, VI, с. 228].

В рассказе «Бэла» танцы черкешенки-княжны вписаны в два контекста. Первый — свадьба старшей сестры в княжеском доме отца. В этой сцене намечена и несостоявшаяся в дальнейшем судьба Бэлы. Здесь смотрит на неё «огненными глазами» Казбич. Позднее Максим Максимыч вспомнит, что Казбич, «если б надеялся собрать порядочный калым, то верно бы посватался» [6, VI, с. 231]. Бэла выходит из ритуального круга, где по традиции поют и танцуют, выбирая себе пару, и традиционный свадебный куплет черкесская княжна поёт русскому офицеру. Второй танец Бэла танцует в крепости. Она переживает охлаждение Печорина и хочет, по совету Максима Максимыча, заглушить свою печаль: «Правда, правда, я буду весела. — И с хохотом схватила бубен, начала петь, плясать и прыгать около меня, только это было непродолжительно, она опять упала на постель и закрыла лицо руками» [6, VI, с. 229]. Особенностью танцев Бэлы в романе является то, что они вписаны в горский мир не как экзотическое украшение, а как естественное непосредственное проявление печали и горестных переживаний героини. Эти внутренние состояния черкешенки выражены на языке пластики, близких и родных ей танцевальных движений.

Такой же характер танца, но, благодаря нахождению его в поле зрения Демона и автора, в более развёрнутых деталях, сохраняется в описании танца Тамары в кавказских редакциях «Демона». Рассматривая полифоническую структуру поэмы, И. Б. Роднянская пишет, что повествователю в поэме вверена не только «горькая оценка человеческой жизни», на которой настаивает Демон, но и «цельно-непосредственный взгляд», когда он «с эпической неторопливостью» [13, с. 782] описывает прочный уклад земной жизни, равноценность всех предметов в нём, устойчивость обычая. Дополняя эти оценки, отметим, что танец Тамары вписан в обрядовое свадебное действие как его этап. Повествователь упоминает о том, как готовится свадебный пир в замке Гудала. В этой картине появляется звуковой образ. По горскому обычаю, зурна своим высоким звуком извещала о предстоящем торжестве. Пространство танца украшено — это кровля, устланная коврами. Рядом с невестой — поющие подруги. В слове повествователя органично слито описание пластических движений, жестов, ритма танца героини

и передача выраженных в танце внутренних состояний героини, их оценка в свете будущей судьбы Тамары-невесты. Одновременно в развитии событийного ряда поэмы именно танец Тамары пробуждает немой души пустыню Демона.

В общем движении пластического образа героини танцующую на кровле невесту во второй части поэмы сменяет образ Тамары-монахини в окне монастыря. Словесное описание звуков её песни, льющихся «как слёзы» под «чингура стройное бряцание» в её руках, благодаря метафоре и ритму придаёт внутреннее движение и особую пластическую выразительность образу поющей героини. Последний пластический образ Тамары в поэме — «немая печаль» и «мраморная красота» её мёртвого лица, «чуждого выраженья».

В качестве заключения можно сказать, что музыкально-пластические образы и словесные описания танцев в произведениях Лермонтова разных лет удивительно органично соединяют визуальные образы и слово. Описание жестов и танцевальных движений персонажей, погружённость в стихию танца передают экстатические и экзистенциальные состояния, ролевое поведение персонажей, часто вне его завершённости в слове. Вальс и лезгинка у Лермонтова представляют ещё один вариант противостояния цивилизации и патриархальности, которым отмечен художественный мир Лермонтова. В мире цивилизации танец связан с эстетическими нормами и социальной средой, оставляя свободу выбора роли в этих рамках. В патриархальном мире каноничность преодолевается мастерством исполнителя, непосредственностью и живой наполненностью пластики.

#### Библиографический список

1. Левкович Я. Л. Театр и Лермонтов // ЛЭ. М., 1981. С. 568, 569.
2. Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Библиографический указатель. 1978–1991. СПб., 2003.
3. Боглачёва И. А. М. Ю. Лермонтов и балетный мир // Лермонтовские чтения — 2006. СПб., 2007. С. 117–125.
4. Линьков В. Д., Тозиякова Е. В., Юрченко Т. Н. Пространство бала в русской романтической прозе 30-х годов // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2018. № 2 (69). С. 579–581.
5. Леоновичус А. В. Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции) // Новый филологический вестник. М., 2015. № 4 (35). С. 33–44.

6. *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: в 6 т. М.; Л., 1954–1957.
7. *Максин А.* Изучение бальных танцев. М., 1839.
8. *Петровский Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцевания при Слободско-украинской гимназии. Харьков, 1825.
9. *Красовская В. М.* История русского балета. СПб., 2010.
10. *Дегтярёва Е. Ю.* Вальс: история возникновения и современность // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2012. № 27. С. 170–180.
11. *Благой Д. Д.* Лермонтов и Пушкин (проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: исследования и материалы. Сб. первый. М., 1941.
12. *Гаджимурадов И.* Чей танец лезгинка? Этимология названия, происхождение танца и природа его хореографии // Вестник антропологии. М., 2019. № 3 (47). С. 156–168.
13. *Роднянская И. Б.* Демон ускользящий // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: антология. СПб., 2002. С. 766–791.