

УДК 821.161.1-1 (Лермонтов М. Ю.) ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

Ирония как форма выражения авторской позиции в сатире М. Ю. Лермонтова «Пир Асмодея»

А. В. Ложкова
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В процессе анализа сатиры М. Ю. Лермонтова доказывается, что пронизывающая все уровни поэтической структуры ирония является особой формой выражения авторской позиции.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, сатира, авторская позиция, ирония, «Пир Асмодея».

A. V. LOZHKOVA. *Irony as a form of expression of the author's attitude in the satire by Mikhail Lermontov "The Feast of Asmodeus"*

Abstract. Analysis of Lermontov's satire proves that the irony, penetrating all levels of poetic structure is a special form of expression of the author's attitude.

Keywords: Lermontov, satire, author's attitude, irony, "The Feast of Asmodeus".

Традиционно сатира «Пир Асмодея» (1830–1831) воспринимается в контексте политической тематики. Немногочисленные упоминания о ней в работах лермонтоведов часто представляют собой комментарий, помогающий читателю разобраться в намеках на современную поэту общественно-историческую ситуацию. Так, М. Л. Нольман интерпретирует «Пир Асмодея» как единственный опыт «чисто политической сатиры у Лермонтова» [Нольман 1941: 472]. Исследователь полагает, что сюжетная ситуация, обыгранная в стихотворении, была навеяна сатирой Байрона «Видение суда»: оба стихотворения написаны октавами, в числе персонажей в произведении английского поэта есть Асмодей, упоминается в нем и «дьявольский пир» [Там же: 471–472].

По мнению Б. М. Эйхенбаума, произведение было написано под впечатлением революционных событий 1830 г.: «В словах второго демона — намеки на июльскую революцию и ее отражение в других странах; паника, охватывающая присутствующих на празднике царей и придворных, прекращается главным бесом, который выливает на землю принесенное демоном „вино свободы“. Это очевидный намек на начавшуюся реакцию. Слова третьего демона — отклик на страшную эпидемию холеры в России (см. стихотворение „Чума“) сопровождавшуюся знаменитыми „холерными бунтами“» [Эйхенбаум 1961: 321].

Аналогичный подход к пониманию лермонтовского замысла предложили авторы «Лермонтовской энциклопедии», дополнившие интерпретацию Б. М. Эйхенбаума рядом уточнений: «„ПИР АСМОДЕЯ“, юношеское стих. Л. (1830–31). Как указывает подзаголовок („сатира“), стих. представляет собой опыт общественно-политич. сатиры. От эзопова языка „Жалоб турка“, от сатирич. „светской хроники“

(„Булевар“) поэт переходит здесь к сатире в собственном смысле слова, где сюжетная ситуация — праздник у Мефистофеля, к-рому демоны подносят свои дары, — позволяет автору обличить человеческие пороки и проявления социального зла. Выступление первого демона содержит в себе нравств. тему („... про эти бесконечные измены“). В словах второго — отклик на революц. события 1830; ср. стих. „10 июля (1830)“ и „30 июля. — (Париж). 1830 года“. Поведение „царей“, когда они услышали про „вино свободы“ („Тут все цари невольно взбеленились, / С тарелками вскочили с мест своих“), равно как и само их присутствие на пиру у сатаны (включая Павла I, имя к-рого заменено в рукописи звездочками, но вполне ясно обнаруживается рифмой), недвусмысленно свидетельствуют об отношении юного Л. к самодержавному деспотизму. Рассказ третьего демона является откликом на эпидемию холеры и холерные бунты (ср. стих. „Чума“, „Чума в Саратове“). Как в содержании, так и в строфике (октавы) стих. имеет общие черты с „Видением суда“ Дж. Байрона. Сатирич. иерархия бесов встречается и в зрелом творчестве Л. (поэмы „Сашка“, „Сказка для детей“) [Голованова 1981: 415].

Таким образом, анализ интересующей нас сатиры заключается в установлении объектов обличения, причем, исследователи ограничиваются конкретным историко-политическим аспектом творческого замысла Лермонтова.

Такой подход представляется нам вполне приемлемым в силу известных особенностей сатиры как поэтического жанра: изначально ориентированная на весьма широкое содержание (от нравственно-философской до политической проблематики), лимитированное лишь требованием его острой злободневности, актуальности, она стала гибким инструментом, позволявшим оперативно реагировать на специфику сложившейся в конкретный исторический момент общественной ситуации.

Однако, думается, что, останавливая анализ стихотворения лишь на пояснении содержащихся в его тексте прямых отсылок к конкретным фактам, мы в существенной степени обедняем замысел Лермонтова. Более перспективным и плодотворным представляется нам подход, предложенный Н. А. Анненковой. Исследовательница убедительно доказывает наличие активного интереса Лермонтова к предшествующей и современной жанровой традиции: профессора А. Ф. Мерзляков и Д. М. Перевощиков, у которых поэт обучался в Московском благородном пансионе, знакомили своих учеников с поэтическими жанрами, активно бытовавшими в XVIII веке, с творчеством В. А. Жуковского — автора статьи

«Критический разбор кантемировых сатир с предварительным рассуждением о сатире вообще», 1810). В работе Н. А. Анненковой приводятся наблюдения за переключкой некоторых сатирических образов в творчестве Лермонтова и его предшественников и современников, на основании чего делается вывод о его знакомстве с многочисленными русскими сатирами [Анненкова 2004: 8]. Исследовательница обратила внимание на специфику сюжетно-композиционной организации стихотворения. По ее мнению, сатира «Пир Асмодея» представляет собой повествование имплицитного автора и диалог вербально маркированных персонажей с авторским указанием на субъекта речи. Данный тип композиции довольно активно представлен в предшествующей традиции, в частности, в творчестве А. Д. Кантемира («Сатира П. На зависть и гордость дворян злонаправных. Филарет и Евгений»), А. П. Сумарокова («Пиит и друг его»), Д. П. Горчакова («Он и Я. Разговор»), К. Н. Батюшкова («Певец в беседе любителей русского слова»). Таким образом создается иллюзия реальности происходящего [Там же: 8].

Действие сатиры «Пир Асмодея» разворачивается в замкнутом пространстве зальной комнаты, в которой помещён трон, интерпретируемый лермонтовцами как символ царской власти. Это пространство обладает как признаками вполне узнаваемой реальности (обычный пиршественный зал), так и приметами ирреального звучания (пир в чертогах сатаны, участниками которого являются бесы и демоны). И в организации хронотопа, по мнению Н. А. Анненковой, Лермонтов следует жанровой традиции («Эпистола г. Елагина к г. Сумарокову» И. П. Елагина, «Сатир-рифмач. Быль» Н. П. Николева, «Послание к князю С. Н. Долгорукову» Д. П. Горчакова и др.) [Анненкова 2004: 12]. Тем не менее, исследовательница уверена в том, что лермонтовская сатира сохраняет важнейший жанровый признак — тесную связь с современностью. Доказательство тому — уже упомянутые нами выше явные намеки в тексте на революционные события в Европе 1830 г. и на «холерные бунты» в России: «Сатира повествует о том, что происходит „здесь и сейчас“, либо описывает события недавнего прошлого. Сатира как летопись современных пороков неизбежно сопровождается упоминанием <...> ярких примет своего времени (стакан хлорной воды, вино свободы)» [Там же: 13].

Признавая в целом ценность наблюдений Н. А. Анненковой за сюжетно-композиционными особенностями сатиры «Пир Асмодея», попытаемся развить их и дополнить собственными размышлениями.

Прежде всего, возникает вопрос об объекте сатиры и авторском отношении к нему. Ю. В. Стенник справедливо указывает: «Сатира немислима без наличия в ней оценочного подхода к изображению действительности. В самой оценочности заключена субъективная заинтересованность автора в искоренении зла» [Стенник 1985: 62]. Однако формы выражения авторского отношения к объекту сатиры могут быть разными. Наиболее просты случаи, когда в сатире наличествует персонаж, персонифицирующий авторскую позицию (например, Филарет во второй сатире А. Д. Кантемира) или повествование от первого лица (см. первую сатиру того же Кантемира «К уму своему»). Но как быть, если такого персонажа нет, а повествование носит безличный характер, как в лермонтовском «Пире Асмодея»? Очевидно, здесь мы должны искать иные формы проявления авторской позиции. И первый уровень, который, как правило, сразу привлекает внимание интерпретаторов, — это реплики персонажей, в данном случае демонов и Асмодея. В этих репликах все прозрачно, оценка высказана прямо, объект обличения представлен открыто:

1-ый демон (*говорит*)

Вот сердце женщины: она искала
От неба даже скрыть свои дела
И многим это сердце обещала
И никому его не отдала.
Она себе беды лишь не желала,
Лишь злобе до конца верна была.
Не откажись от скромного даянья,
Хоть эта вещь не стоила названья

[Лермонтов 1954: 274]

Как видим, характеристика подарка дарителем выдержана в отчетливо ироничных тонах. В частности, финальным заявлением демон, вместо того, чтобы доказать ценность своего дара, по сути, сам же дискредитирует его, приравнивая сердце к «вещи», к тому же не соответствующей своему назначению: дарится нечто, что даже не заслуживает того, чтобы быть названным. Зачем же дарить, да еще такой авторитетной персоне, как Асмодей, то, что не имеет ценности в глазах самого дарителя? Не означает ли это, что первый демон где-то в глубине своей души столь же невысоко ценит и вышеупомянутую высокопоставленную особу?

Еще заметнее ироническая подоплека в высказывании второго дарителя:

2-ой демон

На стол твой я принес вино свободы,
Никто не мог им жажды утолить,

Его земные опились народы
И начали в куски короны бить;
Но как помочь? кто против общей моды?
И нам ли разрушение усыпить?
Прими ж напиток сей, земли властитель,
Единственный мой царь и повелитель

[Лермонтов 1954: 275]

Ключевым в данной строфе является образ «вина свободы», богатый ассоциациями¹. Высокий поэтический образ включен в ряд явно сниженных речевых конструкций (земные народы «опились»; «короны», разбитые «в куски», утрачивают сакральность символов монаршей власти; массовое революционное движение оказывается приравнено глупому увлечению «общей модой»).

Столь же иронично звучит характеристика подарка, принесенного третьим демоном:

3-ий демон

В Москву болезнь холеру притащили.
Врачи вступились за нее тотчас,
Они морили и они лечили
И больше уморили во сто раз.
Один из них, которому служили
Мы некогда, во-время вспомнил нас
И он кого-то хлору пить заставил
И к прадедам здорового отправил.
Сказал и подает стакан фатальный
Властителю поспешною рукой.

[Лермонтов 1954: 275]

Нарочито снижен образ ужасной болезни: ее «притащили» в Москву неведомые злоумышленники. Ситуация вывернута наизнанку: врачи не борются с бо-

¹ Обозначим хотя бы некоторые из них. Лермонтовский образ несомненно призван напомнить читателю строки из послания Горация Манлию Торквату: «Quid non ebrietas designat? operta recludit;/Spes jubet esse ratas: in praelia trudit inermem;/Sollicitis animis onus eximit: addocet artes/Fecundi calices quem non fecere disertum!/Contracta quern non in paupertate solutum! (Выход чему не дает опьянение? Тайны раскроет,/Сбыться надеждам велит, даже труса толкает в сраженье,/Душу от гнева тревог избавляет и учит искусствам./Полные кубки кого не делали красноречивым,/В бедности тесной кому от забот не давали свободу?» [Квинт Гораций Флакк 1970: 331]; далее, как известно, революционные события во Франции были спровоцированы рядом непопулярных мер, на которые должно было пойти правительство, чтобы хоть как-то залатать зияющие дыры в бюджете, в частности, создание системы Генерального откупа («Finance générale»), предусматривавшей передачу в руки откупщиков ряда косвенных налогов, в том числе, связанных с виноделием, бывшим существенной статьей дохода крестьянских хозяйств. Революционное правительство отменило данную систему и казнили 30 откупщиков. Очевидно, ассоциативный ряд можно расширить.

лезню, а защищают ее, и тем самым превращаются в ее источник. Традиционно связанный с высокими ассоциациями эпитет «фатальный» используется для характеристики орудия преступления, в качестве которого представлен прозаический стакан с хлором.

На наш взгляд, заслуживает внимания порядок, согласно которому преподносятся дары. Проследив за ним, можно увидеть, что каждое новое подношение оказывается связанным с проблемой, носящей все более и более локальный характер. От вечной, вневременной, общечеловеческой проблемы женской неверности, через политическую проблему революционного движения, охватившего значительный исторический период, совершается переход к конкретному факту эпидемии, четко обозначены как сама болезнь — холера, так и место действия — Москва. Акцентуализация читательского внимания именно на этом событии, подтверждаемая как помещением монолога третьего демона в конец произведения, так и тем, что поданный им стакан «хлору» оказывается единственным даром, благосклонно принятым Асмодеем, представляется логичной и соответствующей жанру сатиры, ориентированному на подчеркивание высокой значимости именно конкретной, сиюминутной, злободневной ситуации. Однако если мы прочитаем в монолог третьего демона, то сможем увидеть, что сужение предмета повествования не останавливается здесь на самой эпидемии холеры: подарок связан со смертью не многих, уморенных многими «врачами» в результате неправильного лечения, но единственной жертвы «фатального» стакана — то ли ошибки, то ли глупости конкретного эскулапа. Пренебрежительное обозначение умершего неопределенным местоимением «кто-то» показывает, что судьба погибшего третьему демону как рассказчику в общем-то, неинтересна, его забавляет курьезный факт и не более того.

Таким образом, основное острие сатиры оказывается направленным против самого незначительного из перечисленных фактов.

Но можем ли мы полностью доверять персонажам и воспринимать их реплики в качестве основного выражения авторского отношения к «порокам современного общества»?

Думается, что это не так, поскольку и сами персонажи оказываются дискредитированными с помощью столь же сильных иронических характеристик.

Прежде всего, приглядимся к составу гостей. Поэт обозначает их в высшей степени кратко: «черти» и «душ усопших мелкий сброд». Позже окажется, что в вышепоименованный «сброд», так сказать, оптом вошли «цари», не заслужившие даже того,

чтобы соответствующим образом их поименовать. Как будто уже само положение «царя» автоматически гарантирует место в аду, причем даже не почетное. Заметим также, что посаженные «по чинам», «цари» оказываются на местах явно не самых лучших. А кто занимает ближайшие места к владыке ада? Оба почетных гостя обозначены в тексте особо, и уже тем выделены их безликой толпой «мелкого сброда»:

По правую сидел приезжий <Павел>. —
По левую начальник докторов,
Великий Фауст, муж отличных правил
(Распространять сужденья дураков
Он средство нам превечное доставил).
Сидят.

[Лермонтов 1954: 275]

Итак, убиенный заговорщиками российский император отмечен Асмодеем, посажен по правую руку. Тем самым ему оказано уважение. Но за какие заслуги? Увы, контекст не дает возможности предположить, что оценены великие злодеяния персонажа. Скорее всего, Павел выделен за любовь ко всему немецкому (что общеизвестно). Именно поэтому он и лишен своих титулов, поименован как простой «приезжий».

Казалось бы, имя Фауста должно перевести повествование в сатиру в высокий регистр, поскольку сразу ассоциативно связывается с творением Гете. Но Лермонтов отсекает данную параллель: герой гениального немецкого поэта, как известно, будучи отличен Господом за неукротимую силу духа, не был низвергнут в ад. Лермонтов же прямо указывает на причину помещения того, кто у него назван Фаустом, в преисподнюю, причем прегрешение явно получило признание самого повелителя бесов: изобретение книгопечатания. Тем самым читатель получает сигнал: речь идет вовсе не о герое Гете. На память приходит совсем другая история, изложенная в романе Ф. М. Клингера (1790) «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» («Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt»). Именно в данном произведении мы читаем следующее: «Долго сражался Фауст с мыльными пузырями метафизики, блуждающими огнями морали и призраками богословия, но найти твердые, незыблемые основы для мышления своего ему не удалось. Тогда, негодуя, бросился он в темную бездну магии, надеясь силой вырвать у природы тайны, которые она с таким упорством скрывает от нас. Первое, чего он достиг, было замечательное изобретение книгопечатания» [Клингер]. В свою очередь, Клингер должен был опираться на какие-то источники. Озадачившись данным вопросом, мы обнаружили следующие материалы. В очерке известного

писателя, журналиста и краеведа А. А. Бахтиярова (1851–1916) «Биография Гутенберга» излагается довольно скандальная история взаимоотношений изобретателя печатного станка с неким Иваном Фустом или Фаустом (очевидно, не имевшим ничего общего с героем народной легенды): «В 1450 году, 22 августа, Гутенберг заключил с ним договор, в силу которого Фауст ссудил ему 800 гульденов под 6 процентов. При этом было условлено, что если между договаривавшимися произойдет несогласие, то Гутенберг обязан возратить Фаусту взятые в долг деньги. Было также условлено, что Фауст будет давать Гутенбергу по 300 гульденов ежегодно на наем квартиры, на расплату с рабочими, на пергамент, бумагу, краски и другие потребности. Отсюда видно, что договор имел чисто финансовый характер. Идея, орудия и труд принадлежали Гутенбергу, а капитал — Фаусту» [Бахтияров]. Фуст-Фауст, воспользовавшись наивностью Гутенберга, фактически разорил его и по судебному иску присвоил все материалы и инструменты, организовав печатное производство совместно со своим зятем уже без участия Гутенберга. Стоит отметить также, что в числе первых печатных изданий товарищества Гутенберга и Фуста-Фауста оказались не только «Латинская грамматика» Элия Доната, но и бланки индульгенций, пущенных в ход римским папой Николаем V: «Таким образом, видно, что величайшее изобретение на первых порах было применено, между прочим, к напечатанию величайшей человеческой глупости...» [Бахтияров].

Трудно сказать, в какой степени Лермонтов был осведомлен об этой некрасивой истории, но, очевидно, что-то ему было известно. Клингера, по всей вероятности, он читал: ведь только у него история изобретения книгопечатания оказалась связанной именно с великим доктором Фаустом — героем народных легенд и бессмертного произведения Гете. Но тем самым смысл введения в сатиру образа Фауста оказывается весьма оригинальным: в адских кругах великий доктор известен всего лишь в качестве мелкого жулика, обманувшего гениального изобретателя и печатавшего произведение сомнительной нравственной и интеллектуальной ценности. Дополнительный иронический штрих облику Фауста придает тонкий ассоциативный ход: намек на известную басню И. А. Крылова «Осел и мужик», один из заглавных героев которой «был самых честных правил» (как помним, столь же иронично звучит цитата из данной басни в начале романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»). Дегероизация образа Фауста, его включение в «душ усопших мелкий сброд», способствует общему снижению образа преисподней.

Обращает на себя внимание и описание реакции Асмодея на предлагаемые ему подарки. Сердце изменницы вызывает пренебрежительную реплику:

«C'est trop commun!²» воскликнул бес державный
С презрительной улыбкою своей
[Лермонтов 1954: 275]

Странное впечатление производит французская фраза в устах верховного беса. Во-первых, ею сам Асмодей указывает на распространенность, типичность явления. А во-вторых, уж очень она напоминает остроумный «mot» завсегдадая великосветских салонов. Вполне гармонирует с ним и презрительная улыбка.

Еще более красноречива реакция присутствующих на пиру «царей», «придворных» и самого Асмодея на подарок второго демона:

Тут все цари невольно взбеленились,
С тарелками вскочили с мест своих,
Бояся, чтобы черти не напились,
Чтоб и отсюда не прогнали их.
Придворные в молчании косились,
Смекнув, что лучше прочь в подобный миг:
Но главный бес с геройскою ухваткой
На землю выплеснул напиток сладкой
[Лермонтов 1954: 275]

Характерна реакция «царей» — «взбеленились» они, опасаясь, как бы напившиеся черти не прогнали их из преисподней. Куда же им тогда, бедным податься? Рай им заказан, а других мест в потустороннем мире нет. Однако «вино свободы» вызвало испуг не только у «царей». Главному бесу пришлось продемонстрировать свою «геройскую ухватку» (опять ирония) для того, чтобы прикоснуться к опасному подарку и поскорее уничтожить его. Выглядит он в этой сцене далеко не столь величественно, как положено по его рангу.

Образ «главного беса» в лермонтовской сатире постоянно снижается с помощью дискредитирующих его подробностей. Так, мы узнаем, что адский «самодержец» (Асмодей, очевидно, в данном тексте, сливается с Мефистофелем) «был родом немец и любил картофель». Указание на национальную принадлежность и гастрономические предпочтения странным образом лишает адского «властителя» исключительности, сатанинской inferнальности. Да и описание пира выдержано явно в карикатурном ключе: «кушанье» для него готовят «кухмейстеры», блюда разносят «лакеи», «придворные» внимательно следят за настроением своего повелителя, рассаживаются гости «по чинам», да и выглядят они вовсе

² Это слишком пошло! (Франц.)

не внушительно, все это всего лишь «чертей и душ усопших мелкий сброд».

В конечном счете, внутренний распорядок адского бытия оказывается уподоблен быту земных владык, здесь царят те же нравы, обычаи, принята та же иерархия «чинов», и сам Асмодей уподоблен одному из «взбеленившихся» при виде «вина свободы» земных царей. Безличное по форме описание адского пира оказывается насквозь субъективным, ибо пронизано авторской иронией, позволяющей читателю понять позицию поэта.

Итак, устройство ада — сферы иррациональной, высшей идентично земному миру. При этом нельзя уверенно сказать, что человеческое сообщество лишь следует его «образу и подобию». Напротив, именно ад оказывается подобием человеческого социума. Так, обращение к французскому языку — явная дань моде, распространившейся в великосветских салонах. Жанровый хронотоп усложняется: то, что происходит, согласно канону, «здесь и сейчас», у Лермонтова оказывается лишь еще одним проявлением того, что происходит «там» (в мире нездешнем) и «всегда». Лермонтовские бесы смеются над земными нелепостями, не замечая, что сами подражают им и столь же нелепы и смешны. Такое самодовольство выявляет их умственную ограниченность и делает смешными вдвойне. Мировое зло, носителями которого по рангу являются персонажи сатиры, лишается демонического величия, inferнальной сущности. Ад оказывается пошлой и скучной копией земной суеты.

В результате анализа объект обличения в сатирическом высказывании Лермонтова значительно укрупняется, расширяется. Современные «социальные пороки» оказываются лишь следствием общемирового неустройства, ибо и в высших сферах нет порядка. Сами эти сферы, по крайней мере, такая существенная их часть, как мир демонских, адских сил, на деле оказываются довольно жалким сборищем «мелкого сброда». Пафос сатирического высказывания обретает масштаб, выводящий его за рамки жанрового канона: в «Пире Асмодея» Лермонтов дерзает

обрушиться с гневной иронией не на злободневные, сиюминутные реалии, но на высший миропорядок, сущностные субстанции, лежащие в основе бытия.

Именно ирония становится главной формой выражения авторской позиции в сатире «Пир Асмодея». Пронизывая собой все уровни поэтической структуры (хронотоп, систему образов, повествование) она вносит в произведение такую сильную субъективно-эмоциональную струю, которая не предполагается жанровым каноном сатиры, ибо оказывается направленной не против конкретных социальных пороков, но против самых общих законов мироустройства.

ЛИТЕРАТУРА

Анненкова Н. А. Сатира и инвектива в поэзии М. Ю. Лермонтова. — Автореферат дис. ... канд. филол. наук. — Оренбург, 2004.

Бахтияров А. А. Иоганн Гутенберг. Его жизнь и деятельность в связи с историей книгопечатания. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=114107&p=6> (дата обращения: 15.11.2014).

Голованова Т. П. «Пир Асмодея» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 415.

Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — М.: Худож. лит., 1970.

Клинггер Фридрих Максимилиан. Фауст его жизнь деяния и низвержение в ад. URL: http://bookz.ru/authors/fridrih-klinger/faust-e_214/1-faust-e_214.html (дата обращения: 15.11.2014).

Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: АН СССР, 1954–1957. Т. 1. Стихотворения, 1828–1831. 1954. С. 274–276.

Нольман М. Л. Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. 1. М.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1941.

Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII века. — Л.: Наука, 1985.

Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л.: АН СССР, 1961.

ДАнные об авторе

Ложкова Анастасия Валерьевна — аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: lozhkova@eka-net.ru

ABOUT THE AUTHOR

Lozhkova Anastasia Valerjevna is a Postgraduate of the Department of Literature and Methodics of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)