

ЭПИГРАФ КАК СПОСОБ МАРКИРОВАНИЯ «РОЛЕВОЙ» ЛИРИКИ

В «ролевых» стихотворных текстах использование эпиграфа подчинено специфическим задачам, не свойственным «чистой» (автопсихологической) лирике. Эпиграф в произведениях «ролевой» лирики маркирует представленное высказывание как выражение именно «чужого» (а нередко и чуждого автору) сознания.

Особая значимость «рамки» и рамочных компонентов в структуре текста художественного произведения общеизвестна [см. 5; 9]. Рамочные компоненты (имя автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, предисловие, первая фраза, последняя фраза, примечания и т. д.) оказываются авторскими «сигналами», отграничивающими поэтическую реальность от эмпирической реальности, и, с другой стороны, – важнейшим средством воплощения целостного содержания данного произведения. В качестве так называемых «сильных мест» текста подобные компоненты выступают действенным способом выявления авторской концепции в целом.

Несомненна актуальность вопроса о формах выражения авторского сознания в текстах так называемой «ролевой» поэзии («ролевой» лирики). Как известно, в современном литературоведении «ролевая» лирика определяется как лирика «неавторского» – *чуждого я*. Другими словами, в «ролевом» стихотворении «прямо» – непосредственно выражено сознание не автора, но персонажа: субъект сознания в то же время оказывается здесь объектом авторского сознания [3]. Следовательно, текст такого рода произведений, как правило, нуждается в специальных авторских «сигналах», манифестирующих *чуждой* характер изображенного высказывания (сознания в целом). При этом обычно в роли таких «сигналов» выступают компоненты рамки, чаще всего – именно начала текста (заголовочный комплекс, предисловия, эпиграф и т. п.). Это закономерно, т. к. адекватная интерпретация читателем подобных «неавторских» монологов требует (причем «сразу» – с начальных элементов текста!) установления истинных отношений между «кругозором» субъекта речеведения и авторской концепцией произведения.

Система подобных «сигналов», указывающих на воплощение в тексте *чуждого* сознания, отчетливо проявлена в «ролевой» лирике. Например, см. *заголовок*, который социально оп-

ределяет носителя речи (сознания) в стихотворении: «Старик» Державина, «Гусар» Пушкина, «Бурлак» И. Никитина, «Церковный сторож» К. Случевского, «Почтовый чиновник» Н. Гумилева, «Колдунья» М. Цветаевой, «Вор» И. Сельвинского, «Старый бухгалтер» Е. Евтушенко и т. п. Разумеется, заголовки в подобной функции не обязательно ограничиваются социальным определением говорящего; ср. возможные указания на его сиюминутное современное состояние («Сумасшедший» у Я. Полонского, у А. Апухтина и у В. Брюсова, «Беглец» В. Брюсова и «Беглец» А. Белого) или – обозначение (локализация) самой ситуации речеведения героя: «Выезд троечника» И.С. Никитина, «Что думает старуха, когда ей не спится» Некрасова, «Слезная жалоба» Т. Чурилина, «Разговор на крыльце» М. Исаковского, «Игра в карты в 1812 году» В. Высоцкого. Ср. замечание Л. Гинзбург о том, что «чистая лирика» (в отличие от «опосредованной», т. е. ролевой, «персонажной») часто не нуждается в заглавии и обходится без него [2].

В связи с этим интересным представляется рассмотрение собственно *эпиграфа* в текстах «ролевой» лирики. При этом следует учитывать, что эпиграф как таковой отличается факкультативным использованием в текстах художественной литературы (ср., например, с такими компонентами рамки, как имя сочинителя, заглавие и – тем более – первая фраза, конечная фраза). В частности, в поэзии в целом гораздо чаще встречаются произведения без эпиграфа, нежели с эпиграфом (показательно, что можно назвать поэтов, обходившихся вовсе без эпиграфов, – Хлебников, Хармс, а, например, у Есенина эпиграф встречается однажды – см. его «Октоих»). Кроме того, для текстов именно «ролевой» поэзии более действенными оказываются средства, прямо называющие носителя речи-сознания и тем самым отграничивающие его от автора.

Так, И. Анненский в самобытном цикле «Песни с декорацией» («Гармонные вздохи»,

«Без конца и без начала», «Колокольчики»), осваивающем простонародное сознание, использует *рemarkи*, которые, взаимодействуя с системой «говорящих» заголовков, определяют «ролевой» статус данных стихотворений. Например: Фруктовник. Догорающий костер среди туманной ночи под осень. Усохшая яблоня. Оборванец на деревяшке перебирает лады старой гармоники. В шалаше на соломе разложены яблоки («Гармонные вздохи»); Глухая дорога. Колокольчик в зимнюю ночь рассказывает путнику свадебную историю («Колокольчики»). М. Цветаева в тех же целях применяет собственно авторские *примечания*, указывая субъекта речеведения (нередко – реального человека), а иногда и свое отношение к нему. Таким образом организована, например, художественная имитация речи Корнилова:

КОРНИЛОВ

...Сын казака, казак...
Так начиналась – речь.
– Родина. – Враг. – Мрак.
– Всем головам лечь.

Бейте, попы, в набат.
– Нечего есть. – Честь.
– Не терять ни дня!
Должен солдат
Чистить коня...

4 декабря 1917

(Я уже тогда поняла, что это: «Да, и солдаты должны чистить своих лошадей!» (Москва, лето 1917 г. – речь на Московском Совещании) – куда дороже всего Керенского (как мы тогда говорили). [10])

Ср. также примечание к стихотворению «И зажег, голубчик, спичку...»: (*Рассказ владимирской няни Нади*). Любопытно заметить, что у Цветаевой примечания самого поэта могут выполнять и обратную функцию, т. е. подчеркивать не «ролевою», но именно «авторскую» природу высказывания. См. (стихотворение без заглавия):

Бог – прав
Тлением трав,
Сухостью рек,
Воплем калек,

Вором и гадом,
Мором и гладом,

Срамом и смрадом,
Громом и градом.

Попранным Словом.
Проклятым годом.
Пленом царевым.
Восставшим народом.

12 мая 1918

(Очевидно, нужно понять: Бог *все-таки* прав, прав – *вопреки*). [11])

Очевидно здесь и то, что вне такого авторского уточнения текст стихотворения мог быть не только не понят, но – понят неверно: скорее как воплощение какого-то «чужого» (и – именно «ущербного») сознания.

Тем не менее, собственно *эпиграф* нередко становится необходимым элементом в текстах «ролевой» поэзии. Рассмотрим вначале относительно простые и явные варианты такого использования эпиграфа. См. стихотворение С.Я. Маршака, написанное в 1942 году:

ДУМАТЬ ВОСПРЕЩАЕТСЯ

*Надо взять себя в руки и
не думать о конце войны.*

Берлинское радио

Мои солдаты, вы должны
Не думать о конце войны!

Пусть ваши жены, дети, внуки
Себя возьмут покрепче в руки!

А если не возьмут – гестапо
Немедленно возьмет их в лапы! [6]

Именно эпиграф является здесь важнейшим средством объективации сатирически изображенного высказывания (от имени фюрера). При этом заголовок оказывается «авторским» (разумеется, без эпиграфа осталась бы не проясненной авторская ирония заглавия). Подобный же способ использует поэт в другом стихотворении – «Смотреть запрещается» (1943 г.), эпиграф: «*Полицей-президент Берлина издал приказ, предоставляющий полиции право отправлять на принудительные работы всех лиц, которые будут осматривать районы, подвергшиеся разрушениям в результате воздушных налетов* (Из

газет). «Заметим, что еще раньше этот прием встречается в сатирических монологах у Саши Черного («Все то же», «Бодрый смех» и т. п.), затем у Маяковского, в частности – в текстах для «окон» РОСТА; см., например, 1-й текст в Роста №20 от 23 декабря 1919 г.: *Поэт Антанта: «Оправдаться не пора ль нам? / Мы только повинны в содействии моральном. / В устройстве погромов виноваты мы ли? / Мы только веревку советовали мылить»*, эпитафия: *«Из газет: Антанта оказывает Деникину только моральную поддержку»*.

Может быть, не без влияния поэтики Маяковского получает широкое распространение «газетный» эпитафия в сходных жанрах (политический фельетон и идеологически окрашенные инвективы) у Демьяна Бедного. Причем в фельетонах Бедного (прежде всего 30-40-х годов) обнаруживается оригинальное композиционное и даже графическое оформление «газетного» эпитафия, в том числе и в «ролевых» стихотворных текстах. Зачастую необходимые автору выдержки из газет помещаются внутри неоднородного текста, представляющего собой монтаж стиха и прозы, так что газетные цитаты оказываются примечаниями для предыдущего и – собственно эпитафиями для последующего фрагмента речи («Вытянем!», «Общепролетарское дело» и т. п.).

Вообще «документальный» эпитафия (цитаты из газет, сообщений радио, бытовых разговоров и т. п.) – достаточно распространенный прием отечественной поэзии (см. хотя бы в стихах М. Цветаевой). Однако в «обычной» (автопсихологической) лирике он, как правило, выступает в той же функции, что и эпитафия «традиционный», – т. е. цитаты, реминисценции из поэтических (стихотворных) текстов. Как правило, в автопсихологическом (не «ролевом») лирическом стихотворении эпитафия представляет собой цитирование какого-либо высказывания, фиксирование какой-то мысли (либо – реже – указание реального события), которые затем становятся предметом собственно авторской рефлексии в основном тексте.

Такого рода типичные «модели» взаимодействия эпитафия и последующего лирического монолога демонстрирует, например, лирика Пушкина; см. классический образец: «Свободы сеятель пустынный...», эпитафия: *Изыде сеятель сеяти семена своя* (Евангелие от Матф., гл. 13, ст. 3). Ср. подобные взаимосвязи между эпитафиями и лирическим монологом в поэзии

Ф.И. Тютчева – стихотворения «Слезы», «Ты волна моя морская...», «Певучесть есть в морских волнах...», «Памяти М.К. Политковской»; И.А. Бунина – например, в его стихах, в которых эпитафиями выступают строки из Корана («Ковсерь», «Ночь Аль-Кадра», «Птица» и др.). Своеобразным «продолжением» стихов О. Мандельштама, ставших эпитафиями, оказываются стихи Г. Иванова «Четверть века прошло за границей...» – эпитафия: *В Петербурге мы сойдемся снова, / Слово солнце мы похоронили в нем...; ср. последняя строфа стихотворения: Но поет петербургская вьюга / В занесенное снегом окно, / Что пророчество мертвого друга / Обязательно сбыться должно. Точно так же А. Ахматова («Ответ») организует текст лирического монолога как прямой диалог (ср. заголовок!) с посвященным ей стихотворением Б. Садовского, строчки из которого избираются в качестве эпитафия. Перечень подобных примеров можно продолжать и далее. «Механизм» подобного взаимодействия эпитафия с текстом лирического произведения точно (пусть и с долей иронии) обозначил И. Бродский, озаглавив одно из своих стихотворений так – «Стихи под эпитафиями».*

Коротко говоря, эпитафия в «чистой» лирике оказывается «прямым словом», которое затем, так или иначе, развивается в тексте основного (именно авторского) монолога – им продолжается и «иллюстрируется». Даже если монолог автора «спорит» с эпитафиями, он спорит с ним «всерьез» – как с другим «прямым словом», которое включается в собственно авторский контекст. Так у Тютчева выстраивается стихотворение «Славянам». Ср. эпитафия (в пер. с немецкого: *Славян надо прижать к стене*) и начало (1-я строфа): *Они кричат, они грозятся: / «Вот к стенке мы славян прижмем!» / Ну, как бы им не оборваться / В задорном натиске своем!.. Или – стихотворение В. Брюсова «В ответ», которое оказывается полемически окрашенным «ответом» на стихи А.С. Хомякова, вынесенные в эпитафия: *Довольно, пахарь терпеливый, / Я плуг тяжелый свой водил.**

Незабываемый образец такой полемики (теперь уже не солидарности, а именно несогласия с утверждением Мандельштама – несогласия, порожденного страшным опытом прожитых лет) оставил Г. Иванов («Это было утром рано...»). Здесь два заключительных стиха (*И оглохшая черемуха / Не простит на дне морском!*) прямо полемизируют с мандельштамов-

скими стихами-эпиграфом: *Но черемуха услышит / И на дне морском простит...*). Ср. также яркие варианты подобных «споров с эпиграфом» в текстах Маяковского («В.Я. Брюсову на память», «Коминтерн», «Иван Иванович Гонорарчиков» и т. п.).

Не то в «ролевой» поэзии. Здесь задействованным оказывается иной «механизм» и обнаруживаются иные связи между эпиграфом, основным текстом и «прототекстом» (фрагментом из которого и является эпиграф). Как показал анализ, в текстах «ролевой» поэзии представлены два основных варианта взаимодействия эпиграфа с последующим монологом героя. Первый из них – явное «переименование» смысла эпиграфа в самом тексте стихотворения. Чаще (и ярче) всего это наблюдается в текстах сатирической поэзии. Следующий за эпиграфом монолог строится таким образом, что оказывается не «авторским» его «продолжением», но – «чужим» (по отношению к авторской концепции в целом) – самостоятельным словом героя. При этом, естественно, собственно авторское задание направлено на то, чтобы показать несостоятельность – «ущербность» нравственной позиции самого персонажа (субъекта сознания). В «ролевых» сатирических монологах автор «разоблачает» своего героя – носителя речи. В этом случае эпиграф и становится «авторским сигналом», отчуждающим последующий монолог сатирического героя от целостной концепции произведения. Именно такую связь эпиграфа и текста мы видели в стихотворениях Маршак.

Подобную связь мы обнаруживаем и в сатирических стихотворных произведениях Дм. Минаева. Показательно, что в его текстах резко возрастает значение, роль эпиграфа в структуре целого произведения, так как вне эпиграфа непроявленным оказывается главное – сатирическая направленность авторского изображения слова героя. Таково, например, стихотворение Минаева «Совет». Текст становится «персональным» – т. е. выстраивается автором как бы с точки зрения (от имени) того, чье высказывание и предваряет в качестве эпиграфа основной монолог:

*В собственном сердце и уме
человека должна быть
внутренняя полиция...*

Н. Павлов

От увлечений, ошибок горячего века
Только «полиция в сердце» спасет человека;

Только тогда уцелеет его идеал,
Если в душе он откроет бессменный квартал.

Мысль, например, распалится в тебе не на шутку –
Тотчас ее посади ты в моральную будку /.../ [7]

Нетрудно заметить, что автор намеренно утрирует точку зрения своего героя, доводя ее до абсурда и тем самым дискредитируя. Нередко же (как то и свойственно сатирическим произведениям) собственно авторская субъективность проявляется у Минаева еще определеннее – как прямое авторское слово, учитывающее и иронически оценивающее позицию героя, изложенную в эпиграфе. В этом случае текст, строго говоря, перестает быть «ролевым», однако «голос героя» звучит в нем достаточно отчетливо, так как именно он и является здесь объектом авторской сатиры («Детям», «Неотражимая логика», «Открытие» и т. п.).

Но, пожалуй, еще любопытнее и показательнее варианты, в которых в направлении авторского задания трансформируется не только монолог, следующий за эпиграфом, но и высказывание, выступающее в качестве эпиграфа! Вообще в «ролевой» (тем более – сатирической) поэзии эпиграф, так или иначе, переосмысливается в контексте художественного целого – ведь теперь он вбирает в себя и собственно авторские интенции, становится двунаправленным словом (ср. то же высказывание Н.Ф. Павлова в его «собственном» контексте и – в контексте стихотворения «Совет»). Поэтому естественным выглядит следующий шаг в этом направлении – «неточное» цитирование, намеренное авторское «искажение» эпиграфического высказывания. Например, в стихотворении «Куку» Дм. Минаев заменяет строчную букву на прописную и тем самым вносит в эпиграф (из стих. Пушкина «Соловей и кукушка») прямую авторскую оценку стихотворной продукции, появившейся в апреле 1861 г. в «Отечественных записках» за подписью «Куку» (псевдоним А.М. Иванова) – *Избавь нас, Боже, / От элегических Куку!*.. Еще очевиднее этот прием проявлен в стихотворении «Гражданские мотивы». Здесь «говорящий эпиграф»: *Я не Пятковский, а другой / Еще неведомый избранник...* – предваряет (вместе с заголовком, ср. заглавие антологии, составленной А.П. Пятковским: «Гражданские мотивы. Сборник современных стихотворений») «ролевые» стихотворения, написанные как бы от имени пародируемых стихотворцев [13].

Сходные взаимосвязи между эпиграфом и текстом – в «сатирах» Саши Черного. При этом поэт нередко сводит к минимуму текст самого эпиграфа, однако последующий «персонажный» монолог развертывается как максимально полное и исчерпывающее «саморазоблачение» героя. Ср. начало его стихотворения «Человек в бумажном воротничке»:

*Занимается письмоводством.
(Отметка в паспорте)*

Позвольте представиться: Васин.
Несложен и ясен, как дрозд.
В России подобных орясин,
Как в небе полуночном звезд.

С лица я не очень приятен:
Нос толстый, усы, как порей,
Большое количество пятен,
А также немало угрей...

Но если постричься, побриться
И sprыснуться майским амбре –
Любая не прочь бы влюбиться
И вместе пойти в кабаре /.../ [12]

Как и у Минаева, авторская интенция непосредственно проникает здесь «внутри» монолога «пошлого героя», так что его откровения (излагаемые от себя «всерьез») парадоксально совмещаются с уничижительной оценкой автора. В любом случае эпиграф так же выполняет «расподобляющую» функцию, проводя четкую грань между словом (позицией) субъекта-персонажа и концепцией автора.

Второй вариант (свойственный, как правило, «высокой» поэзии) ограничивается авторским обозначением в эпиграфе субъекта последующего монолога. Подобный вариант ярко выражен, например, в поэзии Андрея Белого. Известно, что творчеству этого поэта вообще свойствен повышенный интерес к «социальному разноречию». Не случайно его знаменитый сборник «Пепел», составленный, по словам автора, из «незатейливых стихов» и осваивающий сознание «простого человека» (см. «Телеграфист», «Арестанты», «Купец», «Калека» и другие стихотворения), посвящен памяти Н.А. Некрасова и предваряется эпиграфом из некрасовского же стихотворения («*Что ни год – уменьшаются силы...*»). Может быть, еще любопытнее другой пример – стихотворение «Свидание»

из сборника «Золото в лазури». Заголовок здесь вполне «нейтральный», поэтому особую значимость в определении «ролевого» статуса монолога получает именно эпиграф: *На мотив из Брюсова*. Как видим, эпиграфическое высказывание сведено к минимуму и оказывается своего рода ремаркой – авторским указанием на влияние другого поэта. В чем главный смысл такого указания?

Современные комментаторы Белого отмечают, что это его произведение «навечно стих. В. Брюсова «Фабричная» [8]. В любом случае ясно, что эпиграф прежде всего отграничивает сознание субъекта лирического монолога от собственно авторского сознания. Дело не только в том, что содержание «Свидания» во многом сходно со стихотворением Брюсова. Важнее тот факт, что «Фабричная» Брюсова первоначально была опубликована в альманахе «Северные цветы» (1902 г.) в цикле «Мой песенник» – вместе с такими «песнями», как, например, «Детская», «Сборщиков», «Веселая» и т. п. Очевидно, что текст подобных «песен» выражает точку зрения субъекта, выступающего персонажем произведения, – что и подчеркивает Белый данным эпиграфом. Собственно, именно В. Брюсов был непосредственным предшественником Белого, первым из поэтов начала XX в. обратившись к освоению «многоголосия» в лирике; ср. его циклы «Любимцы веков», «Сны человечества (Песни первобытных племен)», «Присловья (Склад народных песен)», стихотворения «Голос мертвого», «Записка самоубийцы» и проч.

Любопытно отметить, что эпиграф из Брюсова в тех же целях (указание на *изображенное* – самостоятельное сознание героя) использует в «ролевом» монологе (от имени своего сына – репрессированного Л.Н. Гумилева) А. Ахматова. См. текст, написанный в январе 1941 года:

*Прокаженный молился...
В. Брюсов*

То, что я делаю, способен делать каждый.
Я не тонул во льдах, не изнывал от жажды
И с горстью храбрецов не брал финляндский дот,
И в бурю не спасал какой-то пароход.

Ложиться спать, вставать, съесть обед убогий
И даже посидеть на камне у дороги,

И даже, повстречав падучую звезду
Иль серых облаков знакомую гряду,

Им улыбнуться вдруг, поди куда как трудно.
Тем более дивлюсь своей судьбине чудной

И, привыкая к ней, привыкнуть не могу,
Как к неотступному и зоркому врагу...

Затем, что из двухсот советских миллионов,
Живущих в благодати отеческих законов,

Найдется ль кто-нибудь, кто свой горчайший час
На мой бы променял – я спрашиваю вас?

А не откинул бы с улыбкою сердитой
Мое прозвание как корень ядовитый.

О Господи! Воззри на легкий подвиг мой
И с миром отпусти свершившего домой. [1]

Заголовок здесь отсутствует, однако автор использует систему специальных средств, указывающих на «неавторский» характер лирического монолога. Во-первых, конечно, это эпиграф: *Прокаженный молился*. Строка из стихотворения В. Брюсова «Прокаженный» точно определяет «речевой жанр» представленного высказывания как мольбу отверженного, гонимого (у Ахматовой – именно ссыльного, арестанта, ср. два последних стиха: *О Господи! Воззри на легкий подвиг мой / И с миром отпусти свершившего домой*). Примечательно, что в рукописном варианте сб. «Нечет» это стихотворение включено автором в цикл «Трещотка прокаженного». Кроме того, своего рода косвенным указанием на объектный – «чужой» характер изображенного лирического монолога оказывается здесь реминисценция. Строка *Иль серых облаков знакомую грядку* отсылает читате-

ля к тексту пушкинского стихотворения «Редет облаков летучая гряда...» [4].

При этом следует учитывать, что произведение А.С. Пушкина написано в 1820 г. – в период южной ссылки поэта и, в свою очередь, представляет собой лирическое воспоминание изгнанника о покинутом отчем крае, ср.: *Люблю твой слабый свет в небесной вышине; / Он думы разбудил, уснувшие во мне: / Я помню твой восход, знакомое светило, / Над мирною страной, где все для сердца мило...* Более того: Пушкину, по-видимому, так же важно было обозначить не авторскую, но именно «ролевою» природу художественно осваиваемого высказывания! Читатель должен был, по замыслу поэта, воспринимать стихотворение как *объектное слово* – слово героя. Во всяком случае, показательно, что в сб. стихотворений Пушкина 1826 г. текст этого стихотворения печатался в разделе «Подражания древним». Заметим, кстати, что связь с пушкинским текстом усиливается и благодаря одному и тому же стихотворному размеру – произведение Ахматовой тоже написано александрийским стихом, т. е. 6 Я с цезурой после 3 стопы и с парной рифмовкой.

Таким образом, в «ролевых» стихотворных текстах использование эпиграфа, как правило, подчинено специфическим задачам, не свойственным «чистой» лирике. Во всех вариантах «ролевой» лирики эпиграф маркирует представленное высказывание как выражение именно «чужого» (а нередко и чуждого автору) сознания. Особая значимость эпиграфа (и в целом – заголовочного комплекса) в таких текстах обусловлена тем, что без специальных авторских «сигналов» произведение может быть неверно интерпретировано читателем.

Список использованной литературы:

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 1. Стихотворения. 1904 – 1941. – М., 1998. – С. 493.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1997. – С. 309.
3. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. – Куйбышев, 1990. – С. 20.
4. Королева Н.В. Комментарии // Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 1. Стихотворения. 1904-1941. – М., 1998. – С. 951.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 255 – 265.
6. Маршак С.Я. Стихотворения и поэмы. – 2-е изд. – Л., 1973. – Библиотека поэта. – Большая серия. – С. 367.
7. Минаев Д.Д. Избранное. – Л., 1986. – С. 61.
8. Пискунова С.И., Пискунов В.М. Комментарии // Белый А. Собрание сочинений: Стихотворения и поэмы. – М., 1994. – С. 502.
9. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 174 – 212.
10. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 1.: Стихотворения. – М., 1994. – С. 378.
11. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 1.: Стихотворения. – М., 1994. – С. 400.
12. Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 1: Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905 – 1916. – М., 1996. – С. 184.
13. Ямпольский И. Комментарии // Минаев Д. Избранное. – Л., 1986. – С. 338, 347.