

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Université de Genève

Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева

АНО «Поддержка культурного наследия»

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга

Петербургский институт нудайки

МОРТИРА И СВЕЧА

Материалы международной летней школы по авангарду,
посвященной столетию со дня рождения Даниила Хармса

Научный редактор *Александр Кобринский*

Поселок Поляны Усукирко Ленинградской области
2005

Лирическая героиня М. Лохвицкой: на перекрестке традиций женской поэзии XIX–XX веков

Среди множества поэтесс XIX века, чье творчество стояло у истоков русской «женской лирики», отечественные исследователи (Б. Я. Бухштаб, П. П. Громов, Б. Романов, В. В. Ученова, А. М. Ранчин, С. Б. Рассадин и др.) особо выделяют двух, которые «учили женщин говорить». Это — Е. П. Ростопчина и К. К. Павлова.

Так, в стихотворении «Как должны писать женщины» (1840 г.) Ростопчина определяла «рамки приличия» для женской поэзии: «Но только я люблю, чтоб лучших снов своих/Певица робкая вполне не выдавала [...] Чтоб внутренний порыв был скован выраженьем,/Чтобы приличие боролось с увлеченьем/И слово каждое чтоб мудрость стерегла».

Несколько с иных позиций, но все о том же писала Павлова в стихотворении «Нет, не им твой дар священный!..» (1840 г.): «То, чем сердце трепетало,/Сбережешь ты от людей;/Не сорвешь ты покрывала/С девственной души твоей».

Для предшественниц Лохвицкой скромность и сдержанность были идеалом, поскольку укладывались в рамки традиционного женского поведения. Однако для поэтессы конца XIX века идеальной представлялась откровенность и безудержность чувств лирической героини:

*Если б счастье мое было в сердце твоём, —
День и ночь я бы жгла его тайным огнём,
Чтобы, мне без раздела навек отдано,
Только мной трепетало и билось оно!*

(«Если б счастье мое было вольным орлом...»)

— поскольку, противопоставив свою волю сложившимся этическим и эстетическим канонам, Лохвицкая единственным мерилom признает лишь свой творческий произвол. Так, в стихотворении «Мой замок» лирическая героиня поэтессы утверждает «широту» своей свободы благодаря тому, что «Мой светлый замок так велик,/Так недоступен и высок...» — и в этом огражденном от посягательств внешнего мира пространстве: «...чуждых дней залетный звук ответной рифмы не найдет».

Выступая новатором, Лохвицкая смело нарушает «правила приличия» и вводит подробное описание внешности своей лирической героини: «...волны... густые/Своих тяжелых русых кос» («Подруге»), «В кудрях каштановых моих/Есть много прядей золотистых...» («В кудрях каштановых моих...»), «Гирляндой неньюфар/Оббит мой тонкий стан./Болотная трава/Скрывает мрамор плеч...» («Вальс») — что вызывает бурю негодования у современных ей критиков: В. П. Буренина, К. П. Медведского, Л. Мельшина. Наивно было бы думать, будто Лохвицкая не знала о существующих «правилах приличия» в изображении субъекта лирики; эпатаж, скорее всего, входил в ее планы. Сознательно нарушая табу на представление внешнего облика лирической героини в его детальной конкретности, Лохвицкая «открывает» новый путь, по которому пойдут в дальнейшем и М. И. Цветаева, и А. А. Ахматова.

Творчество Лохвицкой во многом полемично по отношению к творчеству ее предшественниц. Проявляется это не только в той смелости, с какой Лохвицкая создает зримый образ субъекта лирики, но и в области «идеологических» установок: нацеленность поэтессы конца XIX века на изображение «испепеляющей страсти», безусловно, входит в противоречие с декларативной сдержанностью изображения Ростопчиной и Павловой.

Ростопчина и Павлова — поэтессы, чье формирование в силу исторической данности шло «под знаком» романтизма. В творчестве Лохвицкой также можно усмотреть характерный романтический стержень: традиционная неудовлетворенность окружающей действительностью, отъединенность лирической героини от реального мира, устремленность в мир грезы, порывы в «незримые оку земному» страны — все это стало уже общим местом, неким романтическим штампом. Как и ее предшественницы, использует Лохвицкая и традиционные романтические образы: ночь, роза, греза, тайна, соловей... Г. А. Бялый отмечал пристрастие поэтессы к чудесному — «с неприступными скалами, девственными лесами, хрустальными замками, седыми жрецами, священными реками, лотосами, подземельями...»¹ Но все же романтизм Лохвицкой уже далек от русского романтизма классического периода: сознательное «строительство» ограды из своих мечтаний, ограды, за которую не проникает «шум житейской суеты» и которая является первейшим условием творения художественной действительности взамен действительности реальной — вот то новое, что составляет существо романтизма Лохвицкой. Кроме того, нельзя не заметить разрушения идеала гармонии. Романтический идеал

мыслится Лохвицкой как идеал, порожденный сугубо воображением лирической героини. Он не имеет никакой объективной основы и является идеалом-иллюзией, поэтической фикцией, не выходящей за узкие рамки внутреннего мира лирического «я». Такое субъективное и упрощенное представление о романтическом идеале — характерный признак поэзии «безвременья», в рамках которой и творит Лохвицкая.

Таким образом, можно утверждать, что творчество Лохвицкой знаменует новый этап в истории русской лирики. Е.З.Тарланов назвал творчество поэтессы «действительно первой вехой сложного пути эволюции русской женской поэзии модернистского периода...»²

Вопрос о роли М.Лохвицкой в истории «женской поэзии» обсуждается исследователями русской литературы вот уже более ста лет. Современники поэтессы считали ее творчество образцом «женской поэзии», ориентиром для других поэтесс. По мнению Т.Ю.Шевцовой, художественные искания Лохвицкой привлекали внимание многих ее современниц-литераторов: «Среди тех, на кого оказало влияние творчество Лохвицкой, следует назвать И.Гриневскую, О.Чюмину, Е.Дмитриеву (Черубина де Габриак)»³. Об увлечении юной М.И.Цветаевой творчеством Лохвицкой свидетельствует А.Ф.Марков: «...мне довелось держать в руках три тома М.А.Лохвицкой со многими маргиналиями, сделанными ее [Цветаевой] рукой»⁴. Популярность Лохвицкой вполне закономерно объясняет то, что ее поэтические образы были восприняты и переосмыслены в творчестве поэтесс «нового поколения».

Лохвицкая была любимой поэтессой Е.И.Дмитриевой. В «Автобиографии» Черубины де Габриак читаем: «С детства, лет с 13, для меня очень многим была Мирра... Мирра оказала на меня очень большое влияние, я в детстве (13–15 лет) считала ее недосыгаемым идеалом и дрожала, читая ее стихи...»⁵

В творческой биографии Лохвицкой и Черубины де Габриак существуют заслуживающие внимания совпадения. Одним из таких совпадений можно считать отношение читателей к поэтической практике обеих поэтесс. В.И.Немирович-Данченко вспоминал: «Ее [Лохвицкой] строфы заучивались наизусть и — о верх популярности — щеголеватые писаря, помадившиеся цедрой лимонной, писали их легковерным модисткам, выдавая за свои»⁶. По словам Е.Н.Погожева, не менее красноречиво свидетельствовал К.К.Случевский: «...стихи идут у всех плохо... Только Лохвицкая идет бойко...»⁷ Огромный читательский успех Черубины де Габриак отмечает в своем письме М.Во-

лошин: «Ей подражают, ее знают наизусть люди, совсем посторонние литературе, а петербургские поэты ее ненавидят и завидуют»⁸. Лохвицкая и Черубина де Габриак совпадают и в саморефлексии: и та и другая в свое время занимали место «первой поэтессы» на русском литературном Олимпе, и ощущение этой «коронованности» обе выражали в сходных образах. Лохвицкая писала: «...блещу я царицей в нарядных стихах,/С диадемой на пышных моих волосах...» («Я не знаю, зачем упрекают меня...»), а «Червонных кос моих корона» Черубины де Габриак стала поистине притчей во языцех. Именно стихотворение «С моею царственной мечтой...» породило волну упреков в адрес Черубины де Габриак. Упреки в «нескромности» вызывали ощущение «дежа вю», так как немногим ранее подобные претензии предъявлялись и Лохвицкой. Например, в 1898 году В.П.Буренин создал издевательский обобщенный портрет «поэтесс», содержащий прозрачные намеки на творчество Лохвицкой: «Поэтессы мало того, что могут стремиться вверх, скользя над бездной, они даже бывают довольны таким неудобным и неестественным положением. И знаете из-за чего? Из-за того вот, что такое положение дает им, по их мнению, конечно, право докладывать о том, что в каштановых кудрях их, поэтесс, много прядей золотистых. Ведь это так интересно, так мило!»⁹ В 1910 году тот же критик для «развенчания» уже Черубины де Габриак создает ее пародийный двойник: «Поэтесса самого нового фасона и стиля, г-жа Акулина де Писаньяк... еще больше, чем г-жа Черубина обожала свою красоту и очаровательность. Г-жа Черубина объявила в «Аполлоне», что у ней «гордый выгиб лба венчает червонных кос корона», что «нежны кисти рук» и «тонко имя Черубины». А г-жа Акулина еще более откровенно сообщила в стихах почтеннейшей публике, что у нее, Акулины, пятки, как «опортовые яблоки» и косы цвета ультрамарина, и затем гордо прибавила: «Вот какова я, Акулина!»¹⁰ Таким образом, можно констатировать, что путь, открытый Лохвицкой в середине 1890-х годов — создание живописного портрета лирической героини — и через полтора десятка лет воспринимался несомненным новаторством, продолжающим, с одной стороны, эпатировать «добропорядочного» читателя, а с другой стороны, вызывать несомненный интерес — основу громкого успеха — в модернистской среде. Об этом пишет С.К.Маковский: «Интерес к Черубине не только не ослабевал, а разрастался, вся редакция вместе со мной «переживала» обаяние «инфанты»... Влюбались в нее все «аполлоновцы» поголовно, никто не сомневался в том, что она несказанно прекрасна...»¹¹

Дмитриева восприняла традицию Лохвицкой и шла по пути своего мира, свидетельство этого — реакция критики. Но традиция эта была воспринята творчески. Так, чувственный призыв, выражающий пафос поэзии Лохвицкой: «Спеши, возлюбленный! Сгорает мой елей...» («У брачного чертога»), в стихотворении Черубины де Габриак «Лишь раз один, как папоротник, я...» звучит со скандальной откровенностью: «... приди, сорви меня! / Люби меня! Я всем тебе близка». И точно так же, как ранее Лохвицкая, ныне Черубина де Габриак эпатирует читателей степенью открытости интимных переживаний ее лирической героини. И как Пл. Краснов в отношении Лохвицкой, так С.Г.Кара-Мурза сетует на то, что в стихах Черубины де Габриак отсутствует «...скромность, которая составляет исконное украшение молодых девушек, не исключая и поэтесс»¹². Самолюбование ставили в упрек Лохвицкой В.П.Буренин и К.П.Медведский, С.Г.Кара-Мурза считает, что Черубина де Габриак превзошла в этом свою предшественницу: «... такой иступленной влюбленности в себя не было даже у покойной Мирры Лохвицкой, одной из самых ярких поэтесс сапфической школы»¹³.

На наличие в творчестве Дмитриевой прямых отсылок к определенным произведениям Лохвицкой указывают Т.Н.Жуковская и Е.А.Калло. Исследовательницы считают, что стихотворение Черубины де Габриак «Мечтою близка я гордыни...» содержит аллюзии на начальные строки стихотворения Лохвицкой «Святое пламя» (1902–1905 гг.)¹⁴.

У Лохвицкой:

Напрасно в безумной гордыне
Мою обвиняют мечту
За то, что всегда и поныне
Я Духа Великого чту.

У Черубины де Габриак:

Мечтою близка я гордыни,
Во мне есть соблазны греха,
Не ведаю чистой святыни...

Обе поэтессы использовали АмфЗ с чередованием Жм — самую распространенную в 1880–90-х годах метрическую модификацию¹⁵. Но в стихотворении Черубины де Габриак традиционный метр соседствует с «одним из самых молодых хореических размеров»¹⁶: финалы всех ее строф — это Х5 с пропуском ударений на третьей стопе. Перебивка размера помогает подчеркнуть идейно-тематические отличия произведения Черубины де Габриак от ее предшественницы. В стихотворении Лохвицкой отрицаются любые намеки на причастность греху. Лирическая героиня свято верит в праведность своего пути, так как, во-первых, ощущает поддержку «Великого и благо-

стного Духа» («Горда осенением лазурным/Его голубого крыла»), а во-вторых, осознает и свою ответственность на избранном пути («Порывам ничтожным и бурным/Я сердце свое заперла»), но главное, благочестие лирической героини поддерживает то, что в христианской традиции называется «память смертная»: «Несу я бессмертную душу,/Ее же представлю на Суд!»

Совсем иная ситуация представлена в стихотворении Черубины де Габриак: ее лирическая героиня смущена грехом, душа ее находится в смятении, и каждая из четырех строф отражает грани этого смятения, финалы строф — это крик измученной души, ее последняя надежда, магические формулы, помогающие справиться с бездной отчаяния: «Плоть Христова, освяти меня!», «Боль Христова, исцели меня!», «Страсть Христова, укрепи меня!», «Кровь Христова, опьяни меня!» Последнее восклицание отсылает к эпиграфу — словам Игнатия Лойолы: «Sang de Jesus-Christ, enivrez moi!» Являясь дословным переводом слов основателя ордена иезуитов, заключительная фраза замыкает композицию стихотворения в кольцо — некий магический круг. Финалы строф — это одновременно и кульминации, требующие особого выделения, что и было сделано с помощью смены размера.

Еще одна прямая отсылка к творчеству Лохвицкой — стихотворение Черубины де Габриак «Утром меркнет говор бальный...» По мнению Т.Н.Жуковской и Е.А.Калло, оно «...может быть связано со стихотворением Мирры Лохвицкой «Сандрильона» (цикл «Сказки и жизнь», между 1900 и 1902)»¹⁷. Тематика двух стихотворений развивается в сходном ключе — речь идет о горечи и разочаровании в прежних надеждах и грезах: «Это — сказка, только — сказка; — в нашем мире нет чудес. <...> Плачет в кухне Сандрильона, — доброй феи нет следа...» (Лохвицкая, т. IV, с. 93–94), «Путь, завещанный мне с детства — Жить одним минувшим сном./Славы жалкое наследство...» (Черубина де Габриак. Исповедь. — С. 71). Поэтессы одинаково представляют образ Сандрильоны: «Ту, что в рубище ходила без призора и угла...» (Лохвицкая, с.93), «И лохмотья Сандрильоны —/Мой наряд» (Черубина де Габриак, с. 71). Заметим, что Дмитриева разрабатывала образ Золушки и в стихотворении «В очаге под грудой пепла...» (1909 г.), здесь также очевидны переключки с Лохвицкой: «Ты от горьких слез ослепла,/Дыма и тоски. <...> Утром рваные одежды,/В очаге зола...» (с. 57). Поэтессы используют хореические размеры: только у Лохвицкой это Х8, а у Черубины де Габриак — Х4 с укороченной четвертой строкой («Утром меркнет говор бальный...») и разностопный Х4–3 («В очаге под грудой пепла...»).

Однако вопрос о влиянии Лохвицкой на поэзию Дмитриевой не исчерпывается пересечением тем, мотивов и способов создания образа лирической героини. Сходство творческой лаборатории обеих поэтесс заключается в пристрастии к различным видам повторов.

В раннем стихотворении Дмитриевой «*Душа, как инфанты...*» (1906 г.) используется как бы кольцевая рифмовка повторов: первая и четвертая строфы оканчиваются «А счастья все нет!», а вторая и третья — «А принца все нет!» Это стихотворение (еще до мистификации) словно предвосхищает смысл образа Черубины — ту идею, что впоследствии будет ярко описана Цветаевой: «...внешне счастливая, явно, чтобы в полной бескорыстности и чистоте быть несчастной по-своему. Роскошь чисто внутренней, чисто поэтовой несчастности — красоте, богатству, дару вопреки. Торжество самой субстанции поэта: вопреки всему, через все, ни из-за чего — несчастности»¹⁸.

В стихотворении «*Когда выпадет снег!*» — ты сказал и коснулся тревожно...» представлен еще более прихотливый рисунок повторов: тема будущего выражается в ставших лейтмотивными словах «когда выпадет снег». Слова эти дважды встречаются в каждой строфе: в начале первой строки и как отдельная финальная строка:

*Когда выпадет снег!» — ты сказал и коснулся тревожно
моих губ, заглушив поцелуем слова.*

*Значит, счастье — не сон. Оно — здесь! Оно будет возможно,
когда выпадет снег.*

Мы дважды наблюдаем межстрофный анадиплосис, а главное, композиция представляет из себя не просто кольцо, а кольцо спирали, так как «закольцована» каждая строфа и все стихотворение в целом. Таким образом, надежда лирической героини на будущее счастье разрушается композицией стихотворения, поскольку в отличие от линейного времени в кольце будущего нет, ибо оно сливается с прошлым и можно сколь угодно долго ходить по кругу и ждать, «когда выпадет снег».

Повторы в творчестве Дмитриевой имеют свои особенности. Стихотворение «*Схоронили сказку у побережья моря...*» (1906–1909 гг.) состоит из трех строф, в каждой из которых третья строка повторяет первую:

*Схоронили сказку у побережья моря
В чистом, золотистом тающем песке...
Схоронили сказку у побережья моря
Вдалеке...*

*И могилу сказки скоро смоят волны
Поцелуем нежным, тихим, как во сне...
И могилу сказки скоро смоят волны
В глубине...*

*Больно, больно плакать над могилой сказки,
Потому что сердце умирает в ней...
Больно, больно плакать над могилой сказки,
Не своей...*

Во вторых строках первых двух строф используется амплификация («В чистом, золотистом тающем песке...», «Поцелуем нежным, тихим, как во сне...»), третья строфа осложнена повтором начальных слов («Больно, больно плакать над могилой сказки»). В стихотворение, написанном цезурованным Х6, различные виды повторов призваны, на наш взгляд, уравновесить не слишком большую отчетливость¹⁹ двучленного ритма Х6, усилить его убаюкивающую природу, но лишь для того, чтобы в итоге сломать усеченной четвертой строкой. Каждая финальная строка всех строф — это трехсложник со схемой: — —/(«Вдалеке», «В глубине», «Не своей»). Эти строки создают иной ритм — резкий и отрывочный, разрушающий мерную напевность предыдущих строк. Но именно такая ритмическая схема «работает» на усиление трагического смысла стихотворения: основной ритм оказывается обманчивым, входящим в противоречие с семантической наполненностью произведения. Но обман вскрывается, и обнаруживаются диссонансы, создается ощущение дисгармонии, что в дальнейшем выливается в разработку мотива двойственности («Моя любовь — трагический сонет...», «В слепые ночи новолунья...», «Двойник», «Умершей в 1781 году», «Лесное озеро, поросшее осокой...», «И первое в пути — глубокий водоем...», «Ты в зеркало смотри...»).

Но если Лохвицкая, отгораживаясь от страшщей ее действительности, как бы накладывала заклятье в виде мерных напевов, отточенных ритмов, то следующее поколение поэтов этот «рецепт» уже не считали эффективным. Жизненные диссонансы прорывали магический круг, и творец даже в собственном творчестве не мог уберечься от их пугающей силы. Уже не действовали никакие заговоры, оставалось лишь следовать открывшейся дисгармонии. В лирике Дмитриевой это особенно ярко прослеживается на примере повторов.

Так, в стихотворении «Ты в зеркало смотри...» (1910 г.?)²⁰ именно данный прием является основным: повторяются отдельные слова, части фраз, повтор представлен межстрочным и межстрофным ана-

диплосисом, но в рисунке повторов нет четкости. Происходит это потому, что, во-первых, повторяется большое количество опорных слов: «зеркало» (дважды в первой и третьей строфе и один раз в заключительной, пятой), «смотри» (два раза в первой строфе — межстрочный анадиплосис, столько же во второй строфе, в третьей строфе используется слово одного семантического ряда, но с отрицанием — «не гляди», еще раз слово «смотри» повторяется в пятой строфе), «там» (дважды в первой строфе — анафора, затем еще раз в третьей строфе), «живая» (1-я строфа) — «живешь» (2-я) — «живи» (3-я) — «живая» (5-я), «здесь» (два раза в третьей строфе — анафора, два раза в четвертой, а в пятой строфе как оппозиция начальной и финальной строк: «здесь» — «не здесь»):

*Ты в зеркало смотри,
смотри, не отрываясь,
там не твои черты,
там в зеркале живая,
другая ты.*

*...Молчи, не говори...
Смотри, смотри, частицы зла и страха,
сверкающая ложь
твой образ создали из праха,
и ты живешь.*

*И ты живешь, не шевелись и слушай:
там в зеркале, на дне —
подводный сад, жемчужные цветы...
О, не гляди назад,
здесь дни твои пусты,
здесь все твое разрушат,
ты в зеркале живи.*

*Здесь только ложь, здесь только
призрак плоти,
на миг зажжет алмазы в водомете
случайный луч...*

*Любовь. — Здесь нет любви,
не мучь себя, не мучь,
смотри не отрываясь,
ты в зеркале — живая,
не здесь...*

Во-вторых, данные опорные слова пересекаются друг с другом, создавая новые ряды повторов: «Ты в зеркало смотри» и «там в зеркале живая./другая ты» (1-я строфа), «там в зеркале, на дне...» и «ты в зеркале живи» (3-я строфа), «ты в зеркале — живая» (5-я строфа). Эти пересеченные повторы еще более усложняют смысл. Так, оказавшаяся закольцованной композиция и сопоставляет, уточняя нюансы, и в некотором смысле противопоставляет первую и последнюю строфы. Наконец, в изощренную сложность рисунка повторов вклинивается большое количество анжамбманов, которые присутствуют в каждой строфе, а во второй и четвертой такие «переносы» встречаются по два раза. Анжамбманы, представляющие идею разорванности (или ослабления) существующих связей, противостоят повторам, которые призваны, думается, эти связи подчеркнуть. М.Л.Гаспаров анжамбманам противопоставлял параллелизм: «Наиболее яркий случай «синтаксического» деления — *параллелизм*... Наиболее яркий случай «антисинтаксического» деления — *анжамбман*...»²¹ Параллелизм был основной приметой поэтического синтаксиса Лохвицкой («Если б счастье мое было вольным орлом...», «Песнь любви» (1889), «Кто — счастья ждет, кто — просит славы...», «Я жажду наслаждений знойных...», «Я обниму тебя так крепко, что тоска...», «В моем незнание — так много веры...», «Я люблю тебя, как море любит солнечный восход...», «Моя печаль всегда со мной...», «О мы — несчастные...», «Я люблю тебя ярче закатного неба огней...», «Мой тайный мир — ристалище созвучий...», «Что такое весна?», «Я — жрица тайных откровений...» и т.д.). Стиль Дмитриевой характеризуется как широким использованием повторов, так и большим количеством анжамбманов («В очаге под грудой пепла...», «Г. фон Гюнтеру», «Ты в зеркало смотри...», «Утром меркнет говор бальный...», «Ищу защиты в предверьи храма...», «Серый сумрак бесприютней...», «Лишь раз один, как папоротник, я...», «В слепые ночи новолунья...», «О, если аккорды урагана...», «Всем мертвым», «Христос сошел в твои долины...», «Опять весна. Опять апреля...», «В темном поле — только вереск жесткий...» и т.д.).

Повторы стихотворения «Ты в зеркало смотри...» выражают не регулярное и симметричное чередование, что было характерно для стиля Лохвицкой, а далекое от гармонии чередование, что позволяет представить не только идею двойничества, но также выявить противоречивость самой этой идеи.

Таким образом, можно утверждать, что между творчеством Лохвицкой и Черубины де Габриак действуют силы и притяжения, и от-

талкивания. Поэтика Лохвицкой в творчестве Дмитриевой претерпевает трансформацию. Поэтесса «нового» времени использует «кодовый язык» своей предшественницы. Но зачаровывающая мерная напевность «русской Сафо» уже преломляется через призму поистине революционных достижений «серебряного века».

Проблема восприятия Черубиной де Габриак литературной традиции Лохвицкой не исчерпывается приведенными сопоставлениями. Мы стремились подчеркнуть, что не только темы, мотивы и образы Лохвицкой повлияли на творчество поэтессы «нового поколения», но и то, что стилистические особенности лирики «русской Сафо» оказались востребованы «женской поэзией» начала XX века.

Примечания

- ¹ Бялый Г. А. Поэты 1880–1890-х годов//Поэты 1880–1890-х годов. — Л., 1972. — С. 61.
- ² Тарланов Е. З. Женская литература в России рубежа веков//Русская литература. — 1999. — №1. — С. 137.
- ³ Шевцова Т. Ю. Творчество М.Лохвицкой: Традиции русской литературной классики, связь с поэтами современниками. Дисс... канд. филол. н. — М., 1998. — С. 186.
- ⁴ Марков А. Ф. Лохвицкую называли «русской Сафо»/Русская словесность. — 1993. — № 5. — С. 80.
- ⁵ Черубина де Габриак. Исповедь. — М., 2001. — С. 270–271.
- ⁶ Немирович-Данченко В. И. Погасшая звезда//Немирович-Данченко В. И. На кладбищах: Воспоминания. — Ревель, 1921. — С. 136.
- ⁷ Поселянин Е. [Погожев Е.Н.] Отзвеневшие струны (К 20-му дню по кончине М.А.Лохвицкой)//Московские ведомости. — 1905. — 15 сентября. — С. 4.
- ⁸ Цит. по: Ланду М. Миф и судьба//Черубина де Габриак. Исповедь. — М., 2001. — С. 35.
- ⁹ Буренин В. Критические очерки//Новое время. — 1898. — № 1896. — 20 февраля. — С. 2.
- ¹⁰ Алексис Жасминов. «Драма и реклама. Нечто в новом стиле». Крут избранных лиц артистического и литературного мира.//Новое время. — 1910. — 8 окт. — № 12419. — С. 4.
- ¹¹ Маковский С. Портреты современников. Черубина де Габриак.//Серебряный век. Мемуары. — М., 1990. — С. 162–163.
- ¹² Книжник. Черубина де Габриак.//Московская газета. — 1910. — № 41. — С. 4.
- ¹³ Там же. — С. 4.
- ¹⁴ Жуковская Т.Н., Калло Е. А. Комментарии//Sab gosa. — М., 1999. — С. 676.
- ¹⁵ Ковалева Т. В. Русский стих 80–90-х годов XIX века/Дисс... канд. филол. н. — Алматы, 1993. — С. 48.
- ¹⁶ Там же. — С. 40.
- ¹⁷ Жуковская Т.Н., Калло Е. А. Ук. соч. — С. 681.
- ¹⁸ Цветаева М. Живое о живом. — М., 1990. — С. 212.
- ¹⁹ М.Л.Гаспаров писал: «... двучленный ритм в 6-ст. хорее гораздо менее отчетлив, чем в 6-ст. ямбе... Это оттого, что в русском языке меньше слов с ударением на 1 слог...

и больше слов с ударением на 2 слоге...» (См.: Гаспаов М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001. — С. 99.)

- ²⁰ В сборнике «Sub gosa» (М., 1999) это стихотворение помещено среди произведений, написанных между 1926–1928 гг., отличия относятся к оформлению строк (заглавные — прописные буквы), а также к строфическому членению (в сборнике «Sub gosa» выделяются три строфы и нет сдвинутых строк).
- ²¹ Гаспаов М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001. — С. 33–34.