О ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОДТЕКСТАХ И РЕЦЕПЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ К. СЛУЧЕВСКОГО «ПОСЛЕ КАЗНИ В ЖЕНЕВЕ»

ЛЕА ПИЛЬД

Стихотворение «После казни в Женеве» было впервые опубликовано в 1881 г. во второй книжке «Стихотворений» Константина Случевского [Случевский 1881: 216–217]. Дата создания этого текста (как и многих других поэтических сочинений, принадлежащих перу Случевского) неизвестна, хотя первое его появление в печати — в год убийства императора Александра II и последовавшей казни народовольцев — не могло не соотноситься в сознании современников с названными событиями. В комментарии к новейшему изданию стихотворных сочинений Случевского перечислены некоторые претексты «После казни в Женеве» [Случевский 2004: 711]. Попытаемся определить их функции в интересующем нас стихотворении и вместе с тем высказать некоторые предположения относительно других возможных его подтекстов.

Стихотворение отчетливо делится на две части: первая из них состоит из двух строф и описывает «казнь в Женеве», как она видится лирическому субъекту; вторая, занимающая в стихотворении три строфы, конкретизирует реакцию «я» на произошедшее событие.

На первый взгляд, может показаться, что части противопоставлены друг другу в «пространственном» плане: Женева — это европейское пространство «запада», а переживания героя воплощаются в образах сугубо российских реалий («балалайка», духовный гимн «Коль славен наш господь в Сионе», образ «звенящей струны», однозначно вызывающий в памяти финал «Записок сумасшедшего» Гоголя). Кроме того, в первых двух строфах автор отсылает читателя к целому ряду текстов, где идет речь о казнях в европейских городах. Так, на-

пример, мы находим здесь, по крайней мере, две лексических реминисценции из очерка Тургенева «Казнь Тропмана» (1870):

> Тяжелый день…Ты уходил *так вяло*…
> Я видел казнь: багровый эшафот
> Давил как будто бы сбежавшийся народ,
> И солнце ярко на топор сияло.
>
> Казнили. *Голова отпрянула*, как мяч!
> [Случевский 2004: 234].

Тургенев также на протяжении всего очерка подчеркивает угнетенное («вялое») душевное состояние ожидающих казни, а затем и наблюдающих за ней зрителей:

> С своей стороны, некоторые из нас рассуждали о том, должно ли давать веру словам преступника, оказавшегося таким закоренелым лгуном, повторяли подробности убийства, <…> но все это *так вяло*, так тупо, такими общими фразами, что самим говорящим становилось не в охоту продолжать [Тургенев: XI, 134].

У Случевского наречие «вяло» характеризует еще и замедленный ход времени, как его воспринимает следящий за подробностями казни лирический субъект стихотворения. Сама казнь описана чрезвычайно лаконично («Казнили. Голова отпрянула как мяч!»); в этом описании обращает на себя внимание сравнение («*отпрянула* как мяч»). Ср. у Тургенева:

> Невольно ставил я себе вопрос: о чем думает в эту минуту эта столь покорно наклоненная *голова*? <…> или она просто старается ни о чем не думать, эта голова, и только твердит самой себе: «Это ничего, это так, вот мы посмотрим…», и будет она так твердить до тех пор, пока смерть не обрушится на нее — и *отпрянуть* будет некуда… [Там же: 147].

В стихотворении движение, производимое головой преступника, характеризуется одновременно как полет неживого предмета (мяч) и как конвульсивный жест не умершего еще человека (глагол «отпрянуть» в русском языке относится к действиям одушевленных лиц).

Последняя строка первой строфы («И *солнце ярко* на топор *сияло*…) может быть соотнесена и с целым рядом других про-

изведений, изображающих казнь в городах Западной Европы. Это «Последний день приговоренного к смерти» (1829) В. Гюго, письмо о казни супругов Маннингов Чарльза Диккенса (1849)[1] и «Идиот» Достоевского (эпизод, где князь Мышкин повествует о виденной им казни в Лионе).

В приводимых ниже отрывках из перечисленных текстов свет солнца символизирует божественный промысел или обозначает несовместимость появления небесного светила с кошмарной атмосферой казни:

> Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей *сверкала на ярком солнце*. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на *лучи, от нее сверкавшие*; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... [Достоевский: VIII, 52];
>
> Ведь смертный приговор непременно должны выносить в полночь, при свете факелов, в темном мрачном зале, холодной дождливой зимней ночью. А в ясное августовское утро, да при таких славных присяжных это невозможно! И я снова стал смотреть на желтенький цветочек, *освещенный солнцем* [Гюго: I, 90];
>
> Когда вдруг появилось *яркое солнце* <…>, оно коснулось своими *золотыми лучами* тысяч поднятых кверху лиц, столь невыразимо омерзительных в своем бесчувственном веселье, что человеку в самую пору было бы устыдиться своего обличья, отпрянуть от самого себя и решить, что он создан по образу и подобию сатаны [Диккенс: XXVIII, 107].

Участвующие в обряде совершения казни, кроме палача и выступающего в пассивной и, скорее, страдающей роли народа, в стихотворении не названы. Преобладают безличные синтаксические конструкции: «…эшафот поспешно разобрали / И увезли. И площадь поливали». Тем самым подчеркнута предельно отстраненная от преступника позиция тех, кто совер-

---

[1] О важности этого текста для концептуального замысла статьи В. А. Жуковского «О смертной казни» (и, следовательно, для традиции осмысления темы смертной казни в русской литературе) см.: [Виницкий: 268–272].

шает казнь, их стремление ускорить процесс совершаемого и спешно скрыть его следы. Поведение же палача после свершения казни непосредственно соотнесено с известными словами Понтия Пилата перед казнью Христа: «Стер полотенцем кровь с обеих рук палач».

Предельное равнодушие палача и его окружения к преступнику контрастирует уже в первых двух строфах с отношением к казни лирического субъекта и автора, которое, помимо собственно смыслового содержания, проявляется и на других уровнях текста: в отрывистых, «нервных» интонациях, неупорядоченном чередовании пятистопных и шестистопных ямбических строк, нарушениях метрической структуры (ср. сверхсхемное ударение в строке «*Стер* полотенцем кровь с обеих рук палач…»), изменяющихся видах строфической рифмовки (в первой строфе — рифма кольцевая, во второй — смежная, в последующих строфах — перекрестная).

Все отмеченное дает возможность толковать первые две строфы как изображение казни, типичной для «запада» и уже описанной в западноевропейской и особенно русской литературе до Случевского в сходной тональности. При всем различии отношения к смертной казни Тургенева, Достоевского и Жуковского (наиболее важных для автора «После казни в Женеве» писателей), все они подчеркивали равнодушие представителей власти к преступнику и бесчеловечность существующих форм казни. Вместе с тем Жуковский необходимости смертной казни не отрицал и предлагал, как известно, свою «версию» ее эстетизированного обряда в статье 1850 г. «О смертной казни» (см.: [Виницкий: 2004]).

Обратимся ко второй части стихотворения, которая представляет собой описание кошмарного сна-галлюцинации лирического субъекта. Вслед за строфой, где герой стихотворения отождествляет себя с казненным преступником и, как бы возвращаясь назад во время свершения казни, подвергается колесованию (в отличие от умершего на гильотине подлинного преступника), следует строфа, построенная по законам подлинного сна, в котором зачастую отсутствуют причинно-следственная связь и здравый логический смысл:

И я вытягивался в пытке небывалой
И, став звенящею, чувствительной струной, —
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
На балалайку вдруг попал едва живой!

Старуха страшная меня облюбовала
И нервным пальцем дергала меня,
«Коль славен наш господь» тоскливо напевала,
И я вторил ей, жалобно звеня!.. [Случевский 2004: 235].

Герой насильственно участвует в странном вокально-инструментальном действе: оказывается струной на балалайке, аккомпанирующей пению гимна[2].

Картина изображенной в последних двух строфах «пытки» одновременно является гротескным подобием творческого акта. Мотив религиозного пения, соседствующий с другим мотивом — смертных мук героя, по-видимому, призван вызвать в памяти читателя эстетизированную утопию смертной казни Жуковского. Гротескное преувеличение несомненно знакомых автору по статье Жуковского образов заключается в том, что казнимый герой в то же время противоестественно включен в процесс музицирования Ср. у Жуковского:

> …на пути от церкви к месту казни он <осужденный. — *Л. П.*> будет провожаем пением, выражающим молитву о его душе, и это пение не прежде умолкнет, как в минуту его смерти [Жуковский: 301].

Вместе с тем образы героя и пытающей его старухи-схимницы напоминают читателю о сложных взаимоотношениях поэта и музы в лирике Некрасова. Муза у Некрасова зачастую персонифицируется в облике усталой и плачущей девы или изможденной и увечной женщины, появление которой может завершить жизнь поэта. Приведем примеры из стихотворений Некрасова «Муза» (1852), «Музе» (1876), «Баюшки-баю» (1877):

---

[2] «Коль славен наш Господь в Сионе» — написанный в конце XVIII века Херасковым и Бортнянским духовный нецерковный гимн, популярный, с одной стороны, в масонской, а с другой — в военной среде. Для содержания стихотворения существенно, что гимн исполнялся в замедленном темпе.

Случалось, не стерпев томительного горя,
Вдруг плакала она, моим рыданьям вторя,
Или тревожила младенческий мой сон
Разгульной песнею... [Некрасов: II, 153];

О муза! наша песня спета.
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия,
Сестра народа и моя [Там же: III, 183];

Где ты, о Муза! Пой, как прежде!
«Нет больше песен, мрак в очах;
Сказать: умрем! Конец надежде! —
Я прибрела на костылях!» [Там же: 203].

Особый характер взаимоотношений некрасовской музы и поэта заключается в том, что они предполагают противостояние поэта музе и некоторое насилие со стороны музы в отношении поэта, которое может вызвать усталость и бессилие обоих. В конечном же итоге поэт не может не признать благих целей музы, стремящейся пробудить в нем сострадание к ближнему:

Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы,
Покуда наконец обычной чередой
Я с нею не вступил в ожесточенный бой.
Но с детства прочного и кровного союза
Со мною разорвать не торопилась Муза:
Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела —
Почувствовать свои страданья научила
И свету возвестить о них благословила... [Там же: II, 153].

Любопытно, что вслед за Некрасовым некоторые современники пытались размышлять в своих стихотворениях о различных ипостасях музы или о подмене (замене) одной (подлинной) музы другой (не настоящей). Ср., напр., первую строфу стихотворения Фета «Муза» (1887):

Ты хочешь проклинать, рыдая и стеня,
Бичей подыскивать к закону.
Поэт, остановись! Не призывай меня,
Зови из бездны Тизифону [Фет: 288].

Тизифона — в греческой мифологии богиня мести, иногда выступающая в облике страшной старухи и подвергающая свою жертву (объект мести) пытке. Этот пример мы привели, чтобы обозначить то ассоциативное поле, в которое попадал образ некрасовской негармоничной музы в поэтическом творчестве поэтов-современников.

Очевидно, что у Случевского образ страшной старухи, играющей на балалайке, ассоциируется еще и со смертью и тянет за собой круг значений особо актуальной для Случевского темы «песни и пляски смерти» (см. об этом: [Пильд: 2007]). Однако, благодаря отчетливо окрашенным *национальным* образам («балалайка», первая строчка гимна Хераскова, гоголевская «струна») и описанным выше некрасовским ассоциациям, проблематика «казни в Женеве» получает в стихотворении «национальную» интерпретацию. Противопоставление европейской казни, осуществленной равнодушными к жертве палачами, сверхчувствительному восприятию русского героя корреспондирует с известным рассказом Ивана Федоровича Карамазова о казни в Женеве, в котором герой (и стоящий за ним автор) иронизируют по поводу «слезливого пиетизма» протестантов-европейцев, воспылавших к преступнику неожиданной любовью перед самой его казнью и наслаждающихся собственным сочувствием, не взирая на его мученическую смерть на гильотине и забывая о предшествовавшем смерти полуголодном существовании Ришара:

> Он обратился, он написал сам суду, что он изверг и что наконец-таки он удостоился того, что и его озарил господь и послал ему благодать. Все взволновалось в Женеве, вся благотворительная и благочестивая Женева. Все, что было высшего и благовоспитанного, ринулось к нему в тюрьму; Ришара целуют, обнимают: «Ты брат наш, на тебя сошла благодать!» А сам Ришар только плачет в умилении: «Да, на меня сошла благодать! Прежде я все детство и юность мою рад был корму свиней, а теперь сошла и на меня благодать, умираю во господе!» — «Да, да, Ришар, умри во господе, ты пролил кровь и должен умереть во господе. Пусть ты невиновен, что не знал совсем господа, когда завидовал корму свиней и когда тебя били за то, что ты крал у них корм (что ты делал очень нехорошо, ибо красть не позволено), — но ты пролил

> кровь и должен умереть». И вот наступает последний день. Расслабленный Ришар плачет и только и делает, что повторяет ежеминутно: «Это лучший из дней моих, я иду к господу!» — «Да, — кричат пасторы, судьи и благотворительные дамы, — это счастливейший день твой, ибо ты идешь к господу!» Все это двигается к эшафоту вслед за позорною колесницей, в которой везут Ришара, в экипажах, пешком. Вот достигли эшафота: «Умри, брат наш, — кричат Ришару, — умри во господе, ибо и на тебя сошла благодать!» И вот покрытого поцелуями братьев брата Ришара втащили на эшафот, положили на гильотину и оттяпали-таки ему по-братски голову за то, что и на него сошла благодать [Достоевский: XIV, 218–219].

Как пишут комментаторы «Братьев Карамазовых», брошюра о казни в Женеве, упоминаемая Иваном Федоровичем, обнаружена ими не была [Там же: XV, 553]. Это позволяет предположить, что Достоевский, возможно, имеет в виду не какой-то конкретный случай казни в Женеве, а общее настроение умов западноевропейского протестантского общества, которое, в частности, отразилось в статье Жуковского «О смертной казни». Казнь Ришара в описании Ивана Федоровича сходна с изображением смертной казни у Жуковского в том отношении, что «общество» полностью забывает о смерти, ужасе казни и целиком погружается в переживание религиозного настроения: восторженно умиляется тем, что преступник искупает свой тяжкий грех смертью и вскоре предстанет перед Богом. Таким образом, как нам кажется, соединение в стихотворении Случевского, с одной стороны, отсылок к статье Жуковского о смертной казни, а с другой — противопоставления «казни в Женеве» и национально окрашенной реакции на нее дает основание говорить о том, что к числу подтекстов этого стихотворения следует отнести и рассказ Ивана о казни Ришара.

Превращение музы в смерть, физические и нравственные мучения героя в стихотворении Случевского как будто бы говорят о том, что казнь не может стать объектом эстетического описания. Этот пласт значений стихотворения тоже ведет к Достоевскому. В романе «Идиот» князь Мышкин несколько раз рассказывает про виденную казнь преступника.

Именно он высказывает мысль о том, что тема казни может стать предметом художественного произведения, но в нем нужно изобразить не саму казнь, а *преступника накануне казни*:

> <…> действительно у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску <…>. Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностию протягивает свои синие губы и глядит, и — все знает. Крест и голова, вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина. Князь замолк и поглядел на всех [Достоевский: VIII; 54, 56].

Таким образом, Мышкин настаивает на строгом отборе изображаемых художником деталей. Если сравнить композицию, предложенную Мышкиным, с изображением казни у Случевского, то можно увидеть, что здесь подчеркивается не надежда осужденного на прощение и будущую жизнь («крест», «лицо осужденного», «священник»), а как раз полное отсутствие этого будущего. Автор стихотворения, как говорилось, сосредоточен на самом моменте казни.

Случевский как бы объединяет трактовку темы смертной казни у Жуковского и Достоевского, подчеркивая в ней отвергаемый им самим религиозно-эстетический момент. Как Жуковский, так и Достоевский уверены, что казнь осужденного может быть сопряжена с религиозно-поэтическим переживанием (у Жуковского субъектами переживания становятся молящиеся за казнимого верующие), а у Достоевского (по версии князя Мышкина) — потенциальные зрители живописного произведения).

Итак, к концу стихотворения заданное как будто бы в первой его части противопоставление «казнь в Женеве» — «восприятие ее персонажем русской национальности» оказывается снятым. Ожидаемого катарсиса не происходит, потому что лирический субъект (поэт) оказывается во власти старухи-

смерти (она же — муза, она же — палач), и это делает невозможным эстетическое переживание, т.е. перенесение виденной и пережитой казни в художественную плоскость.

Следует обратить внимание на то, что в последующей поэтической традиции получила развитие своеобразно решенная в этом стихотворении тема «мук творчества». Так, например, в стихотворении Анненского «Старые эстонки» с подзаголовком *Из стихов кошмарной совести* находим несколько сюжетных мотивов, в частности, восходящих к Случевскому: герой, испытывающий страдания из-за казненных революционеров, старухи, прядущие, подобно Паркам, нить жизни героя и, следовательно, грозящие ему гибелью, бессилие героя как-то повлиять на необратимые события:

Иль от ветру глаза ваши пухлы,
Точно почки берез на могилах…
Вы молчите, печальные куклы,
Сыновей ваших…я ж не казнил их…

Я, напротив, я очень жалел их,
Прочитав в сердобольных газетах,
Про себя я молился за смелых,
И священник был в ярких глазетах.
<...>
Добродетель…Твою добродетель
Мы ослепли вязавши, а вяжем…
Погоди — вот накопится петель,
Так словечко придумаем, скажем… [Анненский: 204].

В стихотворении того же поэта «Смычок и струны» (1908) к Случевскому восходит не только мотив физической муки, сопутствующей творческому акту, но и образ испытывающих боль струн скрипки:

«Не правда ль больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось…

И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось [Анненский: 87].

Наиболее развернутое решение мотив игры на человеческом теле, превращенном в музыкальный инструмент, получает в поэме Маяковского «Флейта-позвоночник» (1916) [Маяковский: I, 111].

Что же касается темы казни в рассмотренном стихотворении, то она отразилась, на наш взгляд, в концептуальном замысле стихотворения Сологуба «Нюренбергский палач» (1907) (лирический герой, который первоначально видит в смертной казни и «мастерстве» палача красоту и свободу, в итоге приходит к мысли о предельной скуке этого ремесла). Происходит отказ от эстетического осмысления казни, столь важный для Случевского:

Меня прельстила алость
Казнящего меча
И томная усталость
Седого палача
<...>
Кто знает сколько скуки
В искусстве палача!
Не брать бы вовсе в руки
Тяжелого меча! [Сологуб: 343].

След Случевского обнаруживается и в стихотворении Мандельштама (высоко ценившего этот текст и включившего его в 1922 г. в неосуществленную: антологию русских поэтов; см.: [Случевский 2004: 711]), написанного как отклик на расстрел Гумилева — «Умывался ночью во дворе…» (1921)[3]. Ср., напр., первую строфу этого текста с начальным четверостишием у Случевского:

Умывался ночью во дворе.
Твердь *сияла* грубыми звездами.
Звездный *луч* — как соль *на топоре.*
Стынет бочка с полными краями [Мандельштам: 96].

[3] О других (важнейших) подтекстах этого стихотворения см.: [Гаспаров: 93–94; Ronen: 163–170].

Наконец, сходный комплекс мотивов обнаруживаем и в романе Вл. Набокова «Приглашение на казнь» (в завершающем роман изображении казни Цинциннata ее обряд уподоблен музыкальному спектаклю: палач и герой выступают как своеобразные двойники — солисты музыкального действа, причем ведущую роль в представлении играет палач, называемый повествователем «маэстро») [Набоков: 184–187].

Подводя итоги, следует сказать, что стихотворение Случевского «После казни в Женеве», опубликованное впервые в 1881 г., волей или неволей оказалось среди текстов, осуждающих публичную смертную казнь[4] непосредственно после

[4] См., напр., статьи, опубликованные без подписи в газете «Порядок» в апреле и июне 1881 г. (№ 93. 4 (16) апр. С. 1; № 96. 7 (19) апр. С. 1; № 165. 18 (30) июня. С. 1–2). Автор статей выражал сомнение не только в необходимости *публичной* смертной казни, но и в целесообразности казни как таковой: «В теории борьба по вопросу о смертной казни образовала целую литературу, в двух прямо противоположных направлениях, а на практике оказалось, что путем устранения не достигаются желательные цели, и наш собственный опыт, к великому сожалению, до сих пор не принес таких результатов, которые могли бы быть приводимы в пользу смертной казни, или свидетельствовали, по крайней мере, о необходимости ее всенародного исполнения» (Порядок. 1881. № 93. 4 (16) апр. С. 1).

18 июня в газете «Порядок» была опубликована статья по поводу отмены публичных смертных казней, согласно состоявшемуся 26 мая 1881 г. Высочайшему повелению о порядке исполнения приговора о смертной казни, где, в частности, отмечалось: «Нет сомнения, что наше правительство тем самым вступило на путь, который ведет к смягчению наших общественных нравов; идя далее по этому пути, мы можем со временем приблизиться к самому уничтожению смертной казни, которая для обыкновенных уголовных дел у нас отменена уже давно; но публичная смертная казнь только содействует огрубению нравов внешнею обстановкою самого обряда, а потому уничтожение такой публичности может только ослабить огрубение, но не уничтожить. Уничтожение подобного огрубения и ожесточения нравов можно было бы ожидать от уничтожения самой смертной казни. Смерт-

гибели Александра II и казни народовольцев (последней публичной казни в Российской империи), состоявшейся 3 апреля 1881 г.

ная казнь, совершаемая в стенах, как то давно уже производится в большинстве европейских государств, действительно, не производит того грубого впечатления, каким сопровождается публичность самого акта; но самый акт, хотя он и не совершается публично, — все же не остается без впечатления, быть может, и менее сильного, но сохраняющего тот же самый характер, так при этом, в право непосредственного чувственного восприятия, вступает способность воображения; таким образом, добрые цели законодательства, отменяющего публичность смертной казни, могут остаться при всем том далеко не достигнутыми» (Порядок. 1881. № 165. 18 (30) июня. С. 1).

Высочайшее повеление о порядке исполнения приговоров смертной казни включало в себя следующие пункты: «1) приговоры о смертной казни, не исключая и тех случаев, когда она заменяется смертью политическою (Улож. о наказ., изд. 1866 г., ст. 71-я), приводятся в исполнение не публично, в пределах тюремной ограды; а при невозможности сего — в ином, указанном полицейским начальством месте; 2) при исполнении казни обязательно присутствуют: лицо прокурорского надзора, начальник местной полиции, секретарь суда и врач; а если исполнение происходит в пределах тюремной ограды, то и смотритель места заключения; 3) независимо от лиц, указанных в статье второй, при совершении казни могут находиться защитник осужденного и местные обыватели, в числе не более десяти человек, по приглашению городского общественного управления. Неприбытие этих лиц не останавливает исполнения; 4) в тех случаях, когда казнь совершается вне пределов тюрьмы, в которой содержится осужденный, он доставляется на место казни в закрытой повозке; 5) о последовавшем совершении казни составляется протокол, который подписывается всеми присутствовавшими при оной лицами» (см: Порядок. 1881. № 165. 18 (30) июня. С. 2).

ЛИТЕРАТУРА

Анненский: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

Виницкий: *Виницкий И.* Очи воображения: Тема казни в творчестве позднего Жуковского // Виницкий И. Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006. С. 262–290.

Гаспаров: *Гаспаров М.* Мандельштамовское «Мы пойдем другим путем»: О стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый…» // Новое литературное обозрение. 2000. № 41. С. 88–99.

Гюго: *Гюго В.* Последний день приговоренного к смерти (пер. Н. Касаткиной) // Гюго В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988.

Диккенс: *Диккенс Ч.* Публичные казни // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1962.

Достоевский: *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1972–1990.

Жуковский: *Жуковский В.* О смертной казни // Проза поэта. Василий Жуковский. М., 2001. С. 296–301.

Мандельштам: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991.

Маяковский: *Маяковский В.* Собр. стихотв.: В 2 т. Л., 1950.

Набоков: *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000.

Некрасов: *Некрасов Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982.

Пильд: *Пильд Л.* О литературных подтекстах поэтического цикла К. Случевского «Мефистофель» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту, 2005. С. 168–179.

Случевский 1881: Стихотворения К. Случевского. 2-я книжка. СПб., 1881.

Случевский 2004: *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.

Сологуб: *Сологуб Ф.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1978.

Тургенев: *Тургенев И.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978–1985.

Фет: *Фет А.* Стихотворения и поэмы. СПб.,1986.

Ronen: *Ronen O.* A beam upon the axe // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. P. 158–167.