

УДК 821.161.1 Рождественский

ОБРАЗ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО В ЛИРИКЕ Вс. РОЖДЕСТВЕНСКОГО*Н. В. Налезач***THE IMAGE OF I. ANNENSKY IN THE LYRICS OF Vs. ROZHDESTVENSKY***N. V. Nalegach*

В статье рассматривается воплощенный в лирике Вс. Рождественского образ И. Анненского как Царско-сельского лебеда, учителя поэтов, связующего звена в непрерывной цепи русских поэтов. Анализ стихотворений Вс. Рождественского «Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом...» (1921), «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского» (1924), «Музыка в Павловске (Девятисотые годы)» (1929), «Город Пушкина» (1973) и «Иннокентий Анненский (Две тени)» (1976) позволяет утверждать, что его авторский миф об И. Анненском является продолжением мифопоэтического образа этого поэта, созданного в творчестве акмеистов.

Image of I. Annensky created in the lyrics of Vs. Roshdestvensky in analysed in this article. In Vs. Roshdestvensky's lyrics I. Annensky is shown as a teacher of poets and "tzarskoselacky swan" who tied his creativity the Russian poetry of XIX – XX centuries. The analysis of Vs. Roshdestvensky's poems allows to affirm that his author's myth about I. Annensky is continuation of mythopoetic image of this poet created in the poetry of acmeists.

Ключевые слова: И. Анненский, Вс. Рождественский, поэтический диалог, мифопоэтический образ.

Keywords: I. Annensky, Vs. Roshdestvensky, poetic dialogue, mythopoetic image.

Всеволод Рождественский, подобно Н. Гумилеву учился в Царкосельской Николаевской мужской гимназии (до тех пор, пока директором в ней оставался И. Анненский), чем в определенной степени объясняется его внимание к поэзии И. Анненского и к поэтическому мифу о Царском Селе. На взаимосвязь царкосельской темы с образом И. Анненского в поэзии Вс. Рождественского указала в своей монографии А. Г. Разумовская [10, с. 78 – 80]. Сам Рождественский неоднократно подчеркивал важную роль, которую сыграл Анненский в его самоопределении: «Рос я в педагогической семье, которой близки были литературные интересы, в парках окружал меня воздух, которым дышали поэты пушкинской плеяды и последующих поколений, а директором гимназии был Иннокентий Анненский. Казалось, сама судьба предопределила мне быть убежденным филологом» [10, с. 45]. Слитность царкосельских переживаний с образом И. Анненского и его стихами в восприятии Рождественского отмечалась и мемуаристами. Так, Л. Вышеславский вспоминал о поездке с Вс. Рождественским в г. Пушкин (Царское Село) и о том, как зашла речь об Анненском: «Да, Иннокентий Анненский до сих пор остается моим учителем, определившим мою поэтическую судьбу... Теперь нас сопровождали уже не отрывки из прозы Достоевского, а стихи Анненского, которые вспоминались почти на каждом шагу. Поводов для их чтения наизусть было много» [5, с. 223 – 224]. О столь же высокой оценке поэзии Анненского Рождественским пишет и В. Дитц: «Однажды в редакции журнала «Нива», когда рабочий день уже кончился, мы – несколько сотрудников журнала – попросили рассказать Всеволода Александровича о тех старых поэтах, которых ему довелось видеть еще до революции, в годы своей юности. Всеволод Александрович сразу вспомнил Иннокентия Анненского – поэта, которого он необыкновенно высоко ценил» [7, с. 243].

Войдя в литературу в 1910-е годы, Вс. Рождественский посещал заседания «Цеха поэтов», что также способствовало восприятию идеи о том, что И. Анненский предопределил пути исканий для новых поэтов, не желающих становиться эпигонами символистов. Этот интерес к поэзии и личности И. Анненского Вс. Рождественский сохранил на протяжении всей творческой эволюции, о чем свидетельствует целый ряд стихотворений, в которых поэт изображает И. Анненского: «Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом...» (1921), «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского» (1924), «Музыка в Павловске (Девятисотые годы)» (1929), «Город Пушкина» (1973) и «Иннокентий Анненский (Две тени)» (1976). Благодаря включенности в миф о Царском Селе у Вс. Рождественского И. Анненский изображен в широком историко-культурном контексте, вместе с образами других поэтов, прежде всего, А. С. Пушкина и А. А. Ахматовой.

Так, в стихотворении «Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом...» во второй строфе образ Анненского призван прояснить лирическому герою его самого, выступает в роли идеала: «Рожденный в сих садах, я древних тайн не выдам. / (Умолкнул голос муз и Анненского нет...) / Я только и могу, как строгий тот поэт, / На звезды посмотреть и «все простить обидам» [11, с. 67]. В комментариях к стихотворению по поводу заковыченной цитаты сказано: «Возможна реминисценция двух стих. Анненского: оригинального («Расе. Статуя мира») и перевода из Гейне («Ich grolle nicht...»), начинающегося строкой: «Я все простил: простить достало сил...» [11, с. 512]. Можно добавить, что стихотворение Анненского «Расе. Статуя мира» входит в «Трилистник в парке», и Рождественский в своем стихотворении также обращается к стихотворению Анненского «Бронзовый поэт» из того же «трилистника». На это указывает и сонетная форма обоих стихотворений, и перекличка двух финальных строф стихотворения Рождественского со всем строем и

образной системой стихотворения Анненского. Мотивы воспоминаний в вечернем парке, оживших чувств приводят к образу ожившей статуи, что более проявлено у Анненского: «И стали – и скамья и человек на ней / В недвижимом сумраке тяжеле и страшней. / Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают, // Воздушные кусты сольются и растают, / И бронзовый поэт, стяхнув дремоты гнет, / С подставки на траву росистую спрыгнет» [1, с. 122], и менее заметно у Рождественского: «Воспоминаньями и рифмами томим, / Над круглым озером мятется лунный дым, / В лиловых сумерках уже сквозит аллея, // И вьюга шепчет мне сквозь легкий лыжный свист, / О чем задумался, отбросив Апулея, / На бронзовой скамье кудрявый лицеист» [11, с. 67]. В стихотворении Рождественского на первый план выходит ситуация воспоминания-прозрения, перенесения картинка из прошлого в настоящее, возникает ощущение, что Пушкин-лицеист сидит на скамье в парке теперь, и лирический герой его явственно видит. Но подобный прием перенесения прошлого в настоящее внутри того же пространства, в котором по законам мифа все происходит здесь и сейчас, мы могли наблюдать еще в одном царско-сельском микроцикле – «В Царском Селе» А. Ахматовой, прежде всего, в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911). Таким образом, Вс. Рождественский, подобно Н. Гумилеву, вписал образ И. Анненского в «царскосельский» ряд поэтов, среди которых первостепенное значение принадлежит Пушкину и Ахматовой.

В надписи «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского» (1924) Вс. Рождественский продолжает развивать миф об Анненском как поэте-царскоселе, связующем своей поэзией времена и передающем дух русской поэзии по наследству, что в финальных стихах выражено мотивом поэтической преемственности лирического героя по отношению к И. Анненскому, мифопоэтически изображенному в образе последнего Лоэнгрин. Начинается стихотворение с противопоставления Анненского современности, окружавшей его, как дерзостного порыва – томлению и скуке: «Когда томили нас Апухтин и «Лакмэ», / Когда на скучный дождь мы выгнали поэму, / Ты первый перевел Стефана Маллармэ / И дерзостным «Никто» назвался Полифему» [11, с. 364].

Упоминание переводов из Стефана Маллармэ как первой заслуги И. Анненского, скорее всего, носит концептуальный характер и раскрывается в контексте спора о влиянии И. Анненского на русскую поэзию, спровоцированного статьей Вяч. Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского», написанной как отклик на внезапную смерть И. Анненского в декабре 1909 года и опубликованной в январском номере журнала «Аполлон» за 1910 г. Обозначив поэтический метод И. Анненского как ассоциативный символизм и возведя его к поэтическим открытиям Стефана Маллармэ, Вяч. Иванов практически то отказывает ему в продолжении в современной литературе: «На историческом пути символизма описанный выше метод (преимущественно изобразительный по своей задаче), любимый метод Аннен-

ского, кажется почти оставленным...» [8, с. 576], то значительно сужает перспективы его развития в свете лелеемого им идеала соборности, противопоставленного «уединенному сознанию»: «Анненский становится на наших глазах зачинателем того нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скудные нищие жизни. Их магически пленяет изысканный стиль и стих Анненского, тонкий и надламывающийся, своенравно сотканный из сложных, отреченных гармоний и загадочных антиномических намеков. Уединенное сознание допекает в них свою тоску, умирая на пороге соборности...» [8, с. 586]. В противовес Вяч. Иванову эта же связь с поэзией Стефана Маллармэ была иначе осмыслена в контексте исканий постсимволизма.

Особенно показательна здесь оценка О. Мандельштама, усилившего по отношению к отзыву Вяч. Иванова мотив поэтической дерзости и в противовес ему же подчеркнувшего уникальность поэтической манеры Анненского: «неспособность Анненского служить каким-то бы ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо паразитична. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав» [9, с. 225]. Учитывая рождение Вс. Рождественского в русскую литературу в составе постсимволистов, упоминание переводов из Стефана Маллармэ становится определением поэтической манеры И. Анненского. Дерзость этой манеры была воплощена и в духе мифопоэтической образности, заложенной в основе псевдонима, которым подписался И. Анненский при публикации книги «Тихие песни», «Никто». Таким образом, задолго до комментариев Вс. Сечкарева и А. В. Федорова Вс. Рождественский почувствовал взаимосвязь мифа об Одиссее и лирического героя «Тихих песен» Анненского, проник в специфику дерзостного порыва (дерзость Одиссея, бросившего вызов богам в лице сына Посейдона циклопа Полифема), обманно заключенного в классически строгую форму, культ которой был характерен для участников «Цеха поэтов».

Во второй строфе образ Анненского-Лоэнгрин как рыцаря, связанного с таинственным лебедем, соединяясь с образом «Ледина выводка» (Леда, соблазненная Зевсом, принявшим вид лебедя, родила своих сыновей подобно птице), включается в Царскосельский миф о лебедях как духах-воскресителях Царского Села и в поэтический миф, восходящий к поэзии Горация о лебедях как душах поэтов. Кроме того, Лоэнгрин – герой одноименной оперы Р. Вагнера становится знаком музыки, любимой И. Анненским. Напомним его высказывание из письма к А. В. Бородиной от 15. 06. 1904 г.: «То, что я до сих пор знаю вагнеровского, мне кажется более сродным моей душе, чем музыка Бетховена» [2, с. 349].

Еще более показательно письмо, адресованное Е. М. Мухиной и написанное по-французски от 22.02.1907 г. и переведенное Л. Я. Гинзбург: «Вы говорите мне о Лоэнгрине. Знаете ли Вы, что я думал об этом персонаже (мистическом в большей мере, чем таинственным) и, может быть, в тот самый момент, когда Вы ему аплодировали. В подспорье я захватил с собой из Царского том Зелинского – «Третья книга идей». Заключительная часть ее посвящена Мерлину-волшебнику Иммермана. У меня впечатление, что Зелинский от него в безумном восторге. Судя по его анализу (и, быть может, из духа противоречия), мне не слишком нравится этот мир лебедей и упитанных блондинок с глазами цвета пивной пены. Вагнерианцем же я остаюсь, я им был всегда, и я заранее радуюсь перспективе увидеть «Кольцо» полностью» [3, с. 121 – 122]. Скорее всего, мысли И. Анненского относительно Лоэнгрина оказались достоянием лишь Е. М. Мухиной, иначе вряд ли бы Рождественский сравнил его с этим героем, в то время как его любовь к музыке Р. Вагнера, по всей вероятности, была широко известна среди царскоселов. При этом образ «Последнего Лоэнгрина» хорошо сочетался с гумилевским изображением И. Анненского как «Последнего из царскосельских лебедей». Эти отсылки, соединяясь, позволяют выразить мотив воплощения в образе Анненского духа поэзии одновременно как духа музыки (символично в этом плане заглавие книги стихов, подчеркивающее их музыкальную природу, «Тихие песни»), мотивируя финальное обращение лирического героя стихотворения Рождественского к Анненскому как духу-покровителю поэтов.

Образ Анненского в связи с темой музыки присутствует и в двух строфах стихотворения «Музыка в Павловске (Девятисотые годы)» (1929). Само стихотворение изображает концерт на вокзале, правда в отличие от мандельштамовского решения этой темы, у Рождественского отсутствует эсхатологический мотив. Более того, в его стихотворении, разворачивающемся как воскресшее и воскрешающее воспоминание, утверждается мотив нерасторжимой связи времен, когда прошлое, вызванное не проясненной для самого лирического героя ассоциацией, прорастает в настоящем: «Оранжевая ли роза / В окне кареты и лакей, / Или одышка паровоза / Над влажным гравием аллея, // Густое, свежее пыланье / Дубов и окон на закат, / Или игла воспоминанья, / пруды и стылый листопад? // Не знаю... Шипром и сиренью / По сердцу холод пробежал, / И я вхожу воскресшей тенью / В старинный Павловский вокзал» [11, с. 130].

Само воспоминание отчетливо распадается на две части. В первой из них (строфы 4 – 10-я) в центре воспоминаний публика, собравшаяся на концерт, во второй (строфы 11 – 18-я) – музыка, которая представляет собой не только музыкальные произведения Баха, Шуберта, Глинки, Бородина, но также звуки и ритмы окружающего мира и в целом – эпохи: «Уже летают паутинки, / И осень века вплетена / В мигрень Шопена, голос Глинки, / В татарщину Бородина» [11, с. 131]. Под стать музыке и ор-

кестр, состоящий не только из музыкальных инструментов, но и звучащих реалий эпохи: «О, флейты Шуберта! С откоса / Сквозь трубы и виолончель / Летите в мельничьи колеса, / Где лунно плещется форель, // <...> // Уже летит по ветру роза / И ниже клонятся весы, / А дымный отклик паровоза / Вступает в Баховы басы» [11, с. 131 – 132].

Интересно, что строфы, в которых изображен И. Анненский, завершают собой галерею собравшихся на концерт людей и находятся в непосредственной близости со строфами, в которых изображена набирающая силу музыка. Представляется, что в таком композиционном решении Рождественский отразил двойственность восприятия И. Анненского современниками, которую в мемуарах он выразил следующим образом: «...самому Иннокентию Федоровичу заявлять о себе как поэте в директорском звании было бы неловко» [12, с. 408]. Этой же двойственностью положения Анненского в глазах окружающих Вс. Рождественский объяснял в тех же мемуарах псевдоним «Никто», поэтически актуализированный им в стихотворной надписи 1924 года «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского»: «...в самом псевдониме таилось некоторое ироническое лукавство, понятное лишь читателю, знакомому с античной мифологией. На обложке, как имя автора, стояло: «Ник. Т – о». В слитном чтении получалось «Никто» – перевод древнегреческого «Утис». А таким именем назвал себя на вопрос страшного Циклопа хитрый и предусмотрительный Одиссей. <...> Ин. Анненский воспользовался этим мифом, очевидно, потому, что, не рассчитывая на добрый прием своих «декадентских стихов» в среде ведомственных циклопов Министерства Народного Просвещения» [12, с. 408]. В стихотворении, где И. Анненский изображен как директор, поэтическая часть его души передана через соседство с темой музыки: «Лицеем занят левый сектор, / Правей гусары, «свет», а там / Средь бальных платьев мой директор, / меланхоличен, сух и прям. // Он на поклон роняет веки / И, на шнурке качнув лорнет, / Следит за облаком на треке / Под романтический септет» [11, с. 130 – 131]. Показательно легкое смещение реалий (гимназия названа в стихотворении лицеем), устанавливающее преемственность Царскосельской Николаевской мужской гимназии по отношению к пушкинскому Лицею, что усиливает мотив связи времен и подчеркивает мотив включенности лирического героя в цепь поколений поэтов-царскоселов.

Восприятие Анненского как незаменимого звена в цепи русских поэтов, унаследовавших дух самой сути русской культуры, воплощенный в поэзии А. С. Пушкина, сохраняется на протяжении всего творчества Вс. Рождественского. Так, символично явлен образ Царского Села – Пушкина в стихотворении «Город Пушкина» (1973): «Нет, не мог он остаться в былом! / Неподвластный обычным законам, / Бывший некогда Царским Селом, / Стал он царственных муз пантеоном» [11, с. 316]. Образ города как пантеона муз во второй строфе развивается в образ города, выстоявшего в огне Великой Отечественной войны, что соотносится не только с реальной

историей, но и оказывается свойством, которое приобретает реальное пространство под воздействием сферы искусства, отражая античное понимание: жизнь коротка – искусство вечно. Этим обусловлен мотив возрождения города как приюта муз в третьей строфе, в которой также появляется мотив непрерывности служения русских поэтов искусству: «Но над пеплом есть праведный суд, / И ничто не уходит в забвенье. / Музы, в свой возвращаясь приют, / За собою ведут поколенья» [11, с. 317].

Заявленный в третьей строфе мотив возрождения из пепла органично в следующих строфах ведет за собой образ Сада, который в четвертой строфе изображен как связующее звено между миром земным и идеально-поэтическим: «Сколько струн, незабвенных имен / Слышно осенью в воздухе мгlistом, / Где склоняются липы сквозь сон / над бессмертным своим лицеистом!» [11, с. 317]. Сад, явленный как поэтический Элизиум в пятой строфе, наполняется легкими тенями Анненского в шестой строфе, Ахматовой – в седьмой и Пушкина – в восьмой заключительной. Тем самым Вс. Рождественский обыгрывает смену названия города, усилившую в нем мотив колыбели и храма русской поэзии, ее живительного и неуничтожимого истока, что в последней строфе не случайно отражено в соединении образа юности Пушкина с фонтаном, им воспетым, из которого теперь «кастальская льется струя» [11, с. 317].

Возвращаясь к образу Анненского, отметим соединение реального и поэтического слоев смысла в его изображении: «На любимой скамье у пруда / Смотрит Анненский в сад опушенный, / Где дрожит одиноко звезда / Над дворцом и Кагульской колонной» [11, с. 317]. С одной стороны, Рождественский показывает его возвратившимся на свою любимую скамью у пруда, которая упоминалась не только в воспоминаниях об Анненском, но и к тому моменту уже была опозитивирована в стихотворении Н. Гумилева «Памяти Анненского». Таким образом, можно предположить, что для посвященных в стихотворение вводится еще одна «тень» Царскосельского поэта – Н. С. Гумилева, прямое пиететное упоминание которого вряд ли было возможным в 1970-е годы. С другой стороны, образ дрожащей одинокой звезды одновременно соединяет план реальной действительности с поэтической реальностью Анненского, особенно с его образом единственной звезды из стихотворения «Среди миров», которое неоднократно отразилось в разных стихотворениях Вс. Рождественского. Таким образом, в этом стихотворении акцент в изображении Анненского сделан на его неотъемлемую принадлежность к пантеону муз русской поэзии.

В стихотворении «Иннокентий Анненский (Две тени)» цепь поколений поэтов вновь обретает вид Пушкин – Анненский – Ахматова: «Ахматовой учителем он был, / Он вел ее на строгие ступени / Под сводом лип и пушкинской сирени...» [11, с. 350]. Анненский передает Ахматовой «старинное кольцо»: «В него не камень вставлен, а печать / Из темных недр откопанного века / С двустилием неведомо

мого грека: / «Цени слова, но дай им срок молчать». / Она подарок вещей приняла / С крупичью античной горькой соли...» [11, с. 350]. Образ подарка-перстня размыкает ряд поэтов в бесконечную перспективу веков и пространств, позволяет представить Царское Село как «пространство мировой культуры», «колыбель русской поэзии», наследующее европейскую культуру от античности.

Возможно, мотив передачи дара в образе перстня навеян поэзией А. Ахматовой, в первую очередь, ее стихотворением «Сказка о черном кольце» (1917 – 1936): «И, простивши нрав мой вздорный, / Завещала перстень черный. / Так сказала: «Он по ней, / С ним ей будет веселей» [4, с. 305]. В этом стихотворении перстень означает духовное соединение, лирическая героиня отдает его – как свою душу, любимшемуся герою. В свою очередь, мотив передачи перстня означает отказ от свободного состояния души к плененному, что могло вводить биографический подтекст взаимоотношений с Н. Гумилевым, хотя в реальной действительности перстень был подарен не ему, а Б. Анрепу (история передачи перстня излагается в комментариях Н. В. Королевой к этому стихотворению А. Ахматовой [4, с. 841]). Указанный мотив встречается и в стихотворении Н. Гумилева «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...», которое сначала было опубликовано в сборнике «Путь конквистадоров» (1905), а затем и в «Романтических цветах» (1908). Если учесть, что сборник «Романтические цветы» был посвящен А. А. Горенко и что в поэзии Гумилева она часто изображалась в ореоле лунных и водных мотивов, то несомненно, что «дева Луны» имеет биографическим прототипом А. Ахматову. Интересно, что и у Гумилева, и у Ахматовой мотив передачи кольца сопровождается мотивами утраты и отчаяния. У Гумилева: «И я отдал кольцо этой деве Луны / За неверный оттенок разбросанных кос. / И, смеясь надо мной, презирая меня, / Мои взоры одел Люцифер в полутьму, / Люцифер подарил мне шестого коня, / И Отчаянье было названье ему» [6, с. 100]; у Ахматовой: «И, придя в свою светлицу, / Застонала хищной птицей, / Повалилась на кровать / Сотый раз припоминать: / Как за ужином сидела, / В очи темные глядела, / Как не ела, не пила / У дубового стола, / Как под скатертью узорной / Протянула перстень черный, / Как взглянул в мое лицо, / Встал и вышел на крыльцо» [4, с. 307].

Богатейший комплекс реминисценций, связанных с мотивом передачи перстня-дара, позволяет Вс. Рождественскому не только включиться своим стихотворением в контекст мифа об Анненском как о царскосельском поэте, выросшем из русской колыбели поэзии, унаследовавшей античный дух, но и переосмыслить поэтическое высказывание Н. Гумилева: «последний из царскосельских лебедей». По Рождественскому, ряд размыкается дальше в XX век, за Анненским следует Ахматова, что позволяет Рождественскому представить Анненского как учителя поэтов. Неразрывная связь Анненского с поэтической мифологией Царского Села и мотив наставничества поэтов последовательно воплощает

ся во всех рассмотренных стихотворениях Вс. Рождественского.

Литература

1. Анненский, И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский; [вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова]. – Л., 1990. – (Библиотека поэта. Большая серия).
2. Анненский, И. Ф. Письма. В 2-х т. / И. Ф. Анненский [сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова]. – Т. 1. 1879 – 1905. – СПб, 2007.
3. Анненский, И. Ф. Письма. В 2-х т. / И. Ф. Анненский [сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова]. – Т. 2. 1906 – 1909. – СПб, 2009.
4. Ахматова, А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой]. – М., 1998.
5. Вышеславский Л. Отлитый в слово / Л. Вышеславский // О Всеволоде Рождественском: Воспоминания. Письма. Документы / сост. В. Б. Азаров, Н. В. Рождественская. – Л., 1986.
6. Гумилев, Н. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.
7. Дитц, В. Памятные беседы / В. Дитц // О Всеволоде Рождественском: Воспоминания. Письма. Документы / сост. В. Б. Азаров, Н. В. Рождественская. – Л., 1986.
8. Иванов, Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. / Вяч. Иванов; под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель, 1974.
9. Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1. / О. Э. Мандельштам; [сост. П. Нерлер, А. Никитаев]. – М., 1999.
10. Разумовская, А. Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти / А. Г. Разумовская. – Псков, 2010.
11. Рождественский, Вс. Стихотворения / Вс. Рождественский; [сост., подгот. текста и примеч. М. В. и Т. В. Рождественских; вступ. ст. А. И. Павловского]. – Л., 1985.
12. Рождественский, Вс. Н. С. Гумилев (из запасов памяти) / Вс. Рождественский // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография / сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. – СПб., 1994.