

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 недвижном 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 паразитна. 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 двустилищем неведомо

мого грека: / «Цени слова, но дай им срок молчать». / Она подарок вещей приняла / С круплицей 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.