

УДК 821.054.7.09

**ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ А.ШТЕЙГЕРА С И.АННЕНСКИМ В ИТОГОВОЙ КНИГЕ  
«2×2 = 4. СТИХИ 1926 — 1939»**

**Н.В.Налегач**

*Кемеровский государственный университет, nalegach@list.ru*

Сопоставительный анализ стихотворений А.Штейгера из его посмертной итоговой книги «2×2 = 4. Стихи 1926 — 1939» с лирикой И.Анненского показывает, что на Штейгера повлияла общая эстетическая установка «парижской ноты», во многом предопределенная Г.Адамовичем. Поэтический диалог с поэтом-предшественником позволяет А.Штейгеру развить и утвердить в своих стихотворениях тему смысла поэзии как устремления к идеалу и оправдания через это устремление человеческого существования в мире.

**Ключевые слова:** *поэтический диалог, парижская нота, эстетические установки, поэтическая рефлексия*

The comparison of A.Shtaiger's poems in his resumptive book «2x2=4. Poems of 1926 – 1939» with I.Annensky's lyrics reveals the influence of the «Paris note» aesthetic doctrine, largely determined by G.Adamovich, on A.Shtaiger. Poetical dialogue with preceding poet allows A.Shtaiger to develop the sense of poetry as a tendency towards ideal and justification the mankind's existence in the universe over this tendency in his poems.

**Keywords:** *poetical dialogue, Paris note, aesthetic orientations, poetical reflection*

Анатолия Штейгера (1907 — 1944) называли самым точным выразителем поэзии «парижской ноты», которая по замыслу ее вдохновителя Георгия Адамовича должна была стать продолжением традиций И.Анненского. Как отмечает В.Крейд, «Штейгер сформировался под прямым влиянием Адамовича, в беседах с ним, на его статьях и следовал канонам «парижской ноты», пожалуй, тщательнее, чем сам ее основатель» [1]. Однако это следование «канонам» не было у него механистичным и стало естественной основой его поэтической системы: «Теоретические умствования Адамовича о том, что поэзия должна быть не произведением искусства, а «человеческим документом», Штейгеру удалось превратить в живое слово. В его стихах нет манерности, вычурности — все просто, точно и ясно — так, как того требовал

Адамович. Но еще — в любой миниатюре Штейгера поражает отсутствие надуманности. Боль, грусть, горечь живут в его строках без надрыва, без бравады, без истерики» [2]. Кратко характеризуя его поэзию, Ю.Терапиано писал: «Штейгер сдержан, точен, глубок и правдив. Если говорить о поэтической преемственности, нужно назвать имена поэтов петербургской школы: Иннокентия Анненского, Анны Ахматовой, Георгия Иванова» [3].

При жизни Штейгер опубликовал три поэтических книги — «Этот день» (1928), «Эта жизнь» (1932) и «Неблагодарность» (1936). Незадолго до смерти им был подготовлен сборник «2×2 = 4. Стихи 1926 — 1939», в который вошли избранные стихотворения из трех предыдущих книг и новые, написанные с 1926 по 1939 гг. Книга увидела свет уже после смерти ав-

тора и стала своеобразным творческим итогом, поэтому представляется целесообразным рассмотреть поэтический диалог А.Штейгера с И.Анненским в пределах этой поэтической книги. Само название книги, как указывает А.Кузнецова, «отсылает к недекларируемому поэтами «парижской ноты» тезису о том, что поэзия сродни точным наукам, и свобода ей нужна как инструмент. Эта свобода есть отказ от какого бы то ни было целеполагания («просто так» — любимое выражение Г.Адамовича), она открывает путь объективной поэтической истине» [4]. Стремление же к поэтической объективной истине можно по праву назвать центром поэзии Анненского. Н.Гумилев подчеркивал, что у Анненского «не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже» [5]. Можно даже говорить о том, что «парижская нота» в целом восприняла от Анненского стремление к осознанию чувств, их прояснение силой мысли, от чего они не слабнут, а обретают в их лирике особенную силу.

Уже второе стихотворение книги « $2 \times 2 = 4$ » «Никто, как в детстве, нас не ждет внизу...» сопровождается эпиграфом из стихотворения Анненского «Палимая огнем недвижимого светила...», входящего в микроцикл «Июль» лирической книги «Тихие песни» (1904): «Подумай, на руках у матерей / Всё это были розовые дети».

В основе стихотворения Анненского оказываются ассоциативные ряды, заставляющие вспомнить один из элементов похоронного обряда — погребение. Так, в первой строфе появляется образ спящих грабаров (землекопов) после тяжелого дня:

Палимая огнем недвижимого светила,  
Проклятый свой урок отлягала кирьга  
И спящих грабаров с землею сколотила,  
Как ливень черные осенние стога [6].

Однако вполне бытовая зарисовка начинает просвечивать иными смыслами. Так, кирьга (кирка) изображена не столько как орудие труда, сколько как некая роковая сила, насильно соединяющая (сколачивающая) спящих грабаров с землей. Ощущение смерти усиливается и образом палящего и мертвого светила, и работы как проклятого урока. Более того, грабары не просто представлены спящими — они сравниваются с черными осенними стогами, прибитыми к земле ливнями. Все вместе создает неназванный образ могилы. Во второй строфе образ спящих грабаров снова становится источником ассоциаций, отсылающих к похоронному обряду. Они вызывают в сознании образ толпы, собравшейся на похоронах, и еще не опущенного в могилу тела умершего: «И абрис ног худых меж чадного смешенья / Всклоченных бород и рваных картузов». Предыдущие два стиха усиливают эти ассоциации, поскольку в них изображается некая надчеловеческая роковая сила, ощущающаяся в стихотворении как зов смерти: «Каких-то диких сил последнее решение, / Луча отвесного неслышный людям зов». За счет этого мотива зова смерти намеченное разделение на живых и мертвых размывается. Наконец, в третьей строфе эти ассоциативные ряды позволяют оформить осознанному состоянию ужаса лирического «я»:

Не страшно ль иногда становится на свете?  
Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?  
Подумай: на руках у матерей  
Всё это были розовые дети.

С одной стороны, призыв автора вспомнить о том, что когда-то все были «розовыми детьми» на руках у матерей относится к толпе, собравшейся на похоронах, с другой, — к самому покойному и всем, кто уже похоронен. Таким образом, это сравнение актуализирует псевдоопозицию, между которой разрывается человеческое «я»: «ужас жизни» и «ужас смерти».

Штейгер, обращаясь к этому стихотворению, как бы продолжает его, вернее, прописывает пропущенный у Анненского мотив превращения розовых детей в спящих грабаров. Перед нами лирический субъект, вышедший из детства и оказавшийся лицом к лицу с так называемой «взрослой жизнью», чем и обусловлено появление в начале стихотворения ностальгического мотива оглядки в детство, посредством которого актуализируется мотив одиночества как предостановленности человека самому себе:

Никто, как в детстве, нас не ждет внизу.  
Не переводит нас через дорогу.  
Про злого муравья и стрекозу  
Не говорит. Не учит верить Богу.

До нас теперь нет дела никому —  
У всех довольно собственного дела,  
И надо жить, как все, — но самому...

(Беспомощно, нечестно, неумело) [7].

Во второй строфе мотив одиночества, овеванный мотивом утраченного Рая, перерастает в мотив одиночества как отчужденности в толпе. Этот образ необходимости растворения среди других напоминает образ толпы на похоронах из стихотворения Анненского, где все рядом, но каждый по-своему обречен на смерть. Финальная строфа-моностих отсылает к эпиграфу из Анненского, подчеркивая младенческую беспомощность человека в этом мире вне зависимости от возраста.

Отмечая ироничность интонации, выраженную скобками, в которые заключен последний стих, И.Каспэ связывает этот знак препинания с характерным для молодых поэтов и писателей русской эмиграции приемом несоответствия «формы» и «содержания»: «“форма” явно не поспевает за “содержанием”, требует дополнительных комментариев, пояснений, оговорок, указаний на то, что задействованные “средства выражения” недостаточно точны и убедительны, вообще недостаточно приемлемы. Иными словами, и кавычки, и скобки сообщают о неготовности предпринять операцию перевода, освоения и присвоения смыслов: в результате этой операции исчезла бы потребность в отстраненном взгляде, и необходимость дополнительно создавать иллюзию авторского присутствия через постоянные самоуточнения, самопояснения, оговорки» [8]. Подобный прием позволял совместить в одном тексте разные смысловые стратегии: «Производя впечатление недвусмысленных и прозрачных, эти тексты в самом деле испрещены маркерами серьезности, во-первых, и маркерами иронии, во-вторых» [9]. От себя добавим, что ирония как способ обнаружения

высокой трагической истины о бытии и человеке является одним из характернейших свойств поэзии И. Анненского.

Эффект продолжения Штейгером стихотворения Анненского усиливается и тем, что он тоже обращается к ямбу. Но если у Анненского это 6-стопный ямб, то у Штейгера — 5-стопный. Учитывая традиции этих размеров, можно сказать, что на смену трагическому переживанию невосполнимости утраты смысла жизни и ужаса перед бессмысленностью смерти, воплощенным в стихотворении Анненского (6-стопный ямб здесь уместен как размер, который, согласно наблюдениям М.Л. Гаспарова, был освоен русской поэзией XVIII в. в первую очередь для высоких жанров [10]), Штейгер предлагает элегическое примирение с существующим положением дел и стоически ироничный отказ от трагической героики исканий человеческого духа в пользу смирения перед жизнью (становление 5-стопного ямба как одного из основных размеров русского стихосложения пришлось на эпоху романтизма, а основной областью его применения стали элегии и послания [11]).

Тем не менее, в обоих стихотворениях ужас и сострадание вызывает уже не избранный герой, как это было в трагедии, а каждый отдельный человек. При этом в стихотворении Штейгера содержится намек и на эмигрантскую участь: «До нас теперь нет дела никому...» И эта выброшенность человека, изгнанническая судьба благодаря поэтическому диалогу с предшественником получает обостренно драматичную подсветку. Ужас и сострадание вызваны не столько тем, что человек уже от рождения обречен смерти, сколько тем, что он обречен в своей изгнаннической доле на младенческую беспомощность и неприспособленность к жизни.

Мотив детского страха как ужаса перед жизнью и ее грубостью подхвачен и в следующем стихотворении Штейгера:

Нет в этой жизни тягостней минут,  
Чем эта грань — не сон и не сознание.  
Ты уж не *там*, но ты еще не *тут*,  
Еще не жизнь, уже существование.  
Но вот последний наступает миг,  
Еще страшнее *этих* — пробуждение.  
Лишь силой воли подавляешь крик,  
Который раз дозволен: при рождении.

Пора вставать и позабыть о снах,  
Пора понять, что это будет вечно.  
Но детский страх и наши боль и страх  
Одно и то же, в сущности, конечно (23).

В первой строфе содержится реминисценция на поэзию Анненского и в образах особых пограничных мгновений жизни, благодаря которым человек открывает для себя возможность иначе взглянуть на бытие, и в табуировании двух миров и разных состояний человека с помощью указательных местоимений «там», «тут», «этих».

Если в первой строфе побеждает «тут», присутствие лирического субъекта в бытии («Ты уж не *там*, но ты еще не *тут*, / Еще не жизнь, уже существование»), которое может быть интерпретировано и

как ежедневное пробуждение, и как приход в себя после тяжелой болезни, то во второй строфе лирический субъект обнаруживает себя «там». Отсюда, и своеобразный перевертыш мотивов последнего мига как истинного пробуждения (в контексте стихотворения — смерти) и младенческого крика при рождении. При этом герой, обнаружив себя в вечности, испытывает не радость и блаженство, а ужас, посредством которого вновь уравниваются в своих правах «страх жизни» и «страх смерти». Тем более, что и во второй строфе «пробуждение» (в значении «смерть») и «рождение» зарифмованы, что создает не столько образ обновляющего цикла, сколько подчеркивает образ неизменной дурной бесконечности, знакомый по поэзии Анненского: «В тоске безысходного круга / Влечусь я постылым путем» («Тоска миража») и проч.

Если конкретизировать поэтические «претексты» Анненского, то здесь можно назвать стихотворение «∞», в котором последний миг оборачивается и вечностью, и жизнью, которые равно недоступны для понимания их сути лирическим субъектом, и стихотворение «Листы», в котором страх смерти оказывается основным законом существования, а вечность оборачивается бесконечным умиранием, и немало других, в которых варьируются эти мотивы.

Стихотворение Штейгера «Только утро любви не забудь» начинается точной цитатой из Анненского. Причем атрибуция цитаты организована с помощью эпиграфа из стихотворения «В марте», завершающего «Трилистник соблазна» из «Кипарисового ларца» (1910).

Только утро любви не забудь,  
Только утро, — как нищая в храме,  
Мы внезапно схватившись за грудь,  
Ничего не увидим за нами.

Будет серая тьма жестока  
И никто нам уже не поможет,  
Лишь прохожий, что два медяка  
На глаза, а не в чашку положит (28).

Однако смысл стихотворения поэта-эмигранта практически противоположен смыслу стихотворения Анненского. Если в стихотворении Анненского посредством мифопоэтической образности разыгрывается «сюжет страсти», то у Штейгера это вновь «сюжет смерти», перед лицом которой лирический герой помнит только одно — «утро любви», «утро жизни», остальное теряет свое значение как зияющая пустота.

Иронично здесь обращение к образности Анненского.

В первой строфе стихотворения «В марте», где содержится знаковый стих, любовь хоть и представлена самым значительным, но не единственным событием в жизни человека:

Позабудь соловья на душистых цветах,  
Только *утро* любви не забудь!  
Да ожившей земли в неживших листьях  
Ярко-черную грудь! (88)

Страсть у Анненского открывается через образ Матери-Земли, пробуждающейся к жизни после зимнего сна-смерти и вызывающей к Небу. А их брак — символ мощной возрождающейся жизни.

Штейгер обыгрывает этот образ земли в неживших листах в бедном и неопрятном старом наряде в образе нищенки в храме, схватившейся за грудь из-за сердечного приступа. Благодаря этому жесту открывается приращение нового смысла, не заложенного в стихотворении предшественника. В образе нищенки, благодаря мифопоэтической отсылке, опознается образ Русской земли, с которой у поколения, представленного поэтами «парижской ноты», связано только самое раннее «утро» жизни. И кроме этого раннего утра лирическому субъекту и вспомнить нечего перед лицом смерти. В результате этого образного решения эмигрантское существование изображено как лишенное смысла и ценности. Единственное, что оправдывает жизнь лирического «я» в стихотворении Штейгера, это любовь к родной земле, без которой существование обоих оказывается нищенским и обреченным.

Как и в стихотворении «Никто, как в детстве, нас не ждет внизу...», Штейгер усиливает образно-тематическую переключку ритмическим сходством. Но если у Анненского использован дольник, то у Штейгера — 3-стопный анапест, которым написан вынесенный в эпиграф и ставший заглавием стих. Этот размер считался эталоном простоты и естественности «тихой» музыки поэтов «парижской ноты» и воспринимался как восходящий к поэтическим открытиям Анненского. Так, И.Болычев в своей статье, посвященной поэзии И.Чиннова, дал краткий свод основных особенностей поэзии «парижской ноты», среди которых указал и на метрическую специфику, отметив «пленительную, завораживающую нежность двух- и трехстопных трехсложников (в данном случае — анапеста), на которую первым обратил внимание, если я не ошибаюсь, Иннокентий Анненский — «Я на дне, я печальный обломок...», «Полюбил бы я зиму...» <...> Как ни странно, но именно этими размерами написаны лучшие стихи в духе философии «парижской ноты»» [12].

Наконец, в заключительном стихотворении книги «Можно пожать равнодушно плечом...» содержится своеобразная реминисценция культовой (благодаря Г.Адамовичу и Г.Иванову) поэтической фразы Анненского: «А если грязь и низость только мука / По где-то там сияющей красе?»:

Можно пожать равнодушно плечом,  
Мимо пройти, не добравшись до связи.  
Разум, увы, здесь не будет ключом.  
Жизнь точно сон... Не понять в пересказе.

Что-то... О чем-то. Но только о чем?  
(И не всегда о какой-нибудь грязи) (96).

Стихотворение Анненского «О нет, не стан», замыкающее «Трилистник проклятия» («Кипарисовый ларец»), построено на парадоксальных контрастах, проясняющихся из музыкального подтекста этого стихотворения. А.И.Червяков в комментариях к реплике из письма И.Ф.Анненского А.В.Бородиной от 25.06.1906: «Недавно вспоминал Вас особенно ярко: играли в Павловске «Charfreitagszauber» из «Парсифаля»... Вот это музыка... И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со

своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов — в утешение!» [13] указывает, что «рассказ Гурнеманца о смерти Титуреля и мучениях Амфортаса, который «во тьме отчаянья дерзко смерть зовет» (заключительная часть 3-го акта, так называемый «Karfreitagzauber»), нашел отражение в стихотворении Анненского «О нет, не стан», помещенном в одном из автографов 19 мая 1906» [14].

В первой строфе, задающей тему любви как соблазна, мотиву наслаждения противопоставлен мотив страдания, которое оказывается предпочтительнее лирическому «я»:

О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,  
Я из твоих соблазнов затаю,  
Не влажный блеск малиновых улыбок, —  
Страдания холодную змею (103).

Этот выбор проясняется во второй строфе, отсылающей к сюжету и образам оперы-мистерии Р.Вагнера «Парсифаль», в которой соблазнительная Кундри пытается помешать Парсифалю достигнуть Монсальвата и исцелить короля Амфортаса, чья рана является следствием не только заколдованного копыта злого волшебника Клингзора, но и проникшего в душу короля искушения. Оно, по сути, и продолжает его терзать в виде волшебной раны, исцелить которую может лишь чистый сердцем юноша. Обращение Анненского к образу страдающего короля — хранителя Грааля как двойнику лирического «я» разворачивает целый ряд ассоциаций:

Так иногда в банально-пестрой зале,  
Где вальс звенит, волнует и моля,  
Зову мечтой я звуки Парсифаля,  
И Тень, и Смерть над маской короля...

Так, проклятие Амфортаса, его рана — по сути символ смерти как раны, нанесенной божественному Творению поддавшимися искушению познанием людьми (не случаен в третьей строфе образ отвергаемого рая). С другой стороны, именно страдающий Амфортас выступает хранителем священного Грааля, символически воплощающим мотивы искупления, воскрешения и вечной жизни. Его страдание не бессмысленно, поскольку его источник не только волшебная рана, но и память о неискаженном страданием бытия.

Последняя строфа, таким образом, может быть одновременно репликой как лирического «я», так и вагнеровского Амфортаса в тот момент, когда его охватывает отчаяние

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.  
Зачем мне рай, которым грезят все?  
А если грязь и низость — только мука  
По где-то там сияющей красе?.. (103)

Если рассматривать ее как выражение муки лирического «я», то ее таинственная притягательность объясняется тем, что изнутри казалось бы безграничного отчаяния прорывается свет надежды. Скука, страдание, грязь, низость окружающего мира, ранящие и терзающие душу лирического «я», терзают его именно потому, что в глубине его существа и сознания ему открыто сияние красоты. Именно «мука по где-то там сияющей красе» (это неопределенное «где-то там», соединяющееся в контексте строфы с образом утраченного рая, указывает на божественную природу

ду красоты) и делает пребывание лирического героя в этом мире, потерявшем Бога, нестерпимо мучительным. Мука, по сути, рождается не от созерцания грязи и низости как самообмана под влиянием тленной красоты (тема первой строфы), а от изначально данной, но добровольно утраченной подлинной красоты, продолжающей манить человека. И ее недоступность здесь и сейчас, жажда ее и заставляет лирическое «я» совершать подмену, которая становится источником еще более сильных мук оттого, что лирический герой Анненского эту подмену осознает. Этим обусловлен выбор страдания в первой строфе, так как парадоксальным образом страдание дает лирическому герою возможность прозрения сквозь грязь и низость сияющей красоты уже не как соблазнительного блеска малиновых улыбок, но как вечного сияния Грааля.

В стихотворении Штейгера благодаря последним стихам, отсылающим к Анненскому, актуализируется тема смысла и сути поэзии. Однако при интерпретации этой отсылки следует учитывать осмысление финальных стихов Г.Адамовичем, для которого они стали, по сути, символом тайны поэзии И.Анненского. Стихотворение «О нет, не стан» и завершающие его стихи неоднократно мелькают в его статьях, но, пожалуй, полнее всего их интерпретация представлена в статье «Поэзия в эмиграции». И хотя она была опубликована лишь в 1955 г., можно предположить, что идеи, содержащиеся в ней, так или иначе проговаривались в устных беседах и ранее: «У Анненского в противоположность Блоку поэзия иногда превращается в ребусы, даже в таком стихотворении «О нет, не стан...», с его удивительной, ничем не подготовленной последней строфой. Но Анненский — это даже не пятый акт человеческой души, а растерянный шепот перед опустившимся занавесом, когда остается только идти домой, а дома в сущности никакого нет» [15]. Сформулированная здесь мысль перекликается с финалом стихотворения Штейгера «Можно позать равнодушно плечом...».

В начальном катрене на первый план выходит тема смысла жизни как явления, которое ускользает от рационального постижения и противоречит названию всей книги стихов. Сравнение жизни со сном и мотив непонимания усиливают иррациональную природу жизни как таковой и способствуют смысловому переходу в завершающем двустишии от смысла жизни к смыслу поэзии. Причем, как и в стихотворении предшественника, построенном на парадоксе, в стихотворении Штейгера как некая финальная точка не только стихотворения, но и всей поэтической книги звучит утверждение поэзии как устремленности человека ввысь, вопреки всему жизненному опыту: «Что-то... О чем-то. Но только о чем? / (И не всегда о какой-нибудь грязи)».

Такое прочтение Штейгером поэтических строк Анненского закономерно в контексте эстетических исканий «парижской ноты». Ю.Терапиано, рассматривая пути русской поэзии в эмиграции, писал о том, что «парижская нота» возникла в 1930-е годы в связи с новым мироощущением, в контексте которого «сущность поэзии, как всякого подлинного искусства, трагична, предел ее — вечно недостижим, берега ее усеяны обломками кораблей, потерпевших крушение. И в то же время — поэзия вечна, несмотря на тяжесть бытия человека на земле и на всю (кажущуюся) нелепицу и тщету земных дел перед лицом смерти» [16].

Таким образом, для А.Штейгера, как и для других поэтов «парижской ноты», а также близких к ней Г.Адамовича и Г.Иванова, поэтический диалог с И.Анненским важен в связи с развитием тем смысла жизни, смерти и творчества и с утверждением смысла поэзии как оправдания человеческого существования в мире.

1. Крейд В. «В линиях нотной страницы...» // В Россию ветром строчки занесет... Поэты «парижской ноты» / Сост., предисл., примеч. В.Крейда. М., 2003. С.12.
2. Мосешвили Г. // Лит. обозрение. 1996. №2. С.50.
3. Терапиано Ю. Анатолий Штейгер // Терапиано Ю. Встречи: 1926 — 1971. / Вступ. ст., подгот. текста, коммент., указатели Т.Г.Юрченко. М., 2002. С.97.
4. Кузнецова А. Поэтика аскезы: И.Анненский и поэты «парижской ноты» // Иннокентий Федорович Анненский. 1855 — 1909: Материалы и исследования. М., 2009. С.414-415.
5. Гумилев Н.С. Жизнь стиха // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М.Фридендер (при участии Р.Д.Тименчика). М., 1990. С.51.
6. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. А.В.Федорова. Л., 1990. С.60. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.
7. Штейгер А.  $2 \times 2 = 4$ . Стихи 1926 — 1939 / Библиограф. заметка А.Головиной; Предисл. Ю.Иваска. New York, 1982. С.22. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.
8. Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005. С.132.
9. Там же. С.131.
10. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С.62.
11. Там же. С.123.
12. Большев И. // Новый журнал. 1994. №197. С.114.
13. Анненский И.Ф. Письма: В 2-х т. Т.2. Письма 1906 — 1909 / Сост., предисл., коммент. и указатели А.И.Червякова. СПб., 2009. С.19-20.
14. Там же. С.22.
15. Адамович Г. Поэзия в эмиграции // Письма запрещенных людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950 — 1980-е годы. По материалам архива И.В.Чиннова / Сост. О.Ф.Кузнецова. М., 2003. С.143.
16. Терапиано Ю. О зарубежной поэзии 1920 — 1960 годов // Муза диаспоры. Избранные стихи зарубежных поэтов 1920 — 1960 / Под ред. Ю.К.Терапиано. Frankfurt am Main, 1960. С.16.