

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-166-176>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)53

Научная статья / Research Article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. Ю. В. Шевчук

г. Москва, Россия

САДЫ В «ТРИЛИСТНИКАХ» И. АННЕНСКОГО (К ВОПРОСУ О «ВЕЩЕСТВЕННОМ» И СИМВОЛИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗА)

Аннотация: Освоение садового пространства у И. Анненского способствует пониманию индивидуальной символики поэта и принципов организации смыслового единства «Трилистников». В первых трилистниках субъект по своему внутреннему ощущению жизни занимает амбивалентную позицию притяжения и отталкивания по отношению к пространству сада (цветы, птицы, земля). В описании важны интенсивность цвета и запаха, а также принцип контраста, оксюморон. Сад отсылает к библейской мифологии («Трилистник соблазна»). Природа обновляется, а человек не может избавиться от бремени «злого» прошлого и мысли о неизбежности смерти («Трилистник сентиментальный»). Наблюдая явление светотени в саду, лирическое «я» задумывается о существовании мира одновременно вне и внутри человека («Трилистник лунный»). Сад в «Трилистнике обреченности», посвященном восприятию времени, — замкнутое пространство, «дверь туда забита». Сады постепенно тускнеют, становятся более плоскими, пустыми и перемещаются внутрь сознания лирического субъекта (сон, бред, вымысел). Цветы на оконном витраже, мертвый сад и небо воспринимаются как твердые, застывшие поверхности («Трилистник призрачный»). Образ сада обретает фантастические черты: старая усадьба помещена в пространство волшебной сказки («Трилистник из старой тетради»), тени в саду оборачиваются призраками прошлого, уплотняются («Трилистник весенний»). «Трилистник одиночества», последний в цикле, посвящен проблеме отчуждения современного человека от природного мира и людей, яркий образ сада (сирени, солнце, пчелы) «вненаходим» по отношению к личному пространству «я».

Ключевые слова: Анненский, «Трилистники», сад, парк, вещь, индивидуальная символика, смысловое единство цикла.

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 03.12.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Шевчук Ю. В. Сады в «Трилистниках» И. Анненского (к вопросу о «вещественном» и символическом значении образа) // Вестник славян-

ских культур. 2021. Т. 61. С. 166–176. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-166-176>

Вещи в поэзии И. Анненского несут на себе отпечаток вечной востребованности, неслучайности в человеческой жизни, они связаны с нематериальными категориями бытия и сферой сознания. Переживание вещей лирическим субъектом — семантический ключ не только к реконструкции психологических состояний «я», но и к пониманию индивидуальной символики Анненского. В «Кипарисовом ларце» поэт объединил стихотворения в циклы («Трилистники», «Складни», «Разметанные листья») и минициклы. Трилистник — это не просто сведение воедино трех тематически связанных стихотворений, это создание своего рода художественного варианта «призмы сознания», в которой вещь, не утрачивая своего буквального значения, обретает смыслы в контексте малого и большого целого, «Трилистника» и «Кипарисового ларца». Сложность постижения образной системы Анненского заключается в том, что, с одной стороны, вещи, в том числе составляющие садовое пространство лирики поэта, подключаются к смысловым полям мировой культуры Запада и Востока, а с другой — они аккумулируют личные переживания автора, выступают интеллектуальными и эмоциональными центрами, образами-символами внутри индивидуальной художественной системы. Творчество Анненского, для которого одним из ключевых слов и понятий было «отражение», видится нам сложным именно в плане сопряжения *вещи* и *сознания*. Источник трагического напряжения для лирического «я» — мучительное переживание *метаморфозы вещи*: будучи осмысленной, она отпечатывается неким «принципом», влияющим на восприятие внешнего мира; в мире смыслов вещи постепенно отдаляются от означаемых объектов в реальности и превращаются в бесплотные копии, тени, «схематизмы» сознания. Причем речь идет не столько об отдельном субъекте, оказавшемся заложником своих представлений о вещи, сколько о том, что конфликтная ситуация сознания неизбежно задана самой культурой, «невидимой работой поколений и масс» людей, а значит, и страдание лирического «я» соотнесено с «коллективным мыслестраданием» (Анненский) [2, с. 477].

Важно отметить, что научные и критические работы Анненского, его рецензии и письма дают нам основание утверждать, что их автор много задумывался над тем, как на протяжении культуры изменялось отношение человека к вещи. В литературе, живописи, музыке, философии он обнаруживает отражение коллективных настроений той или иной эпохи, нарастающую тенденцию замещения в сознании человечества вещей их культурными двойниками. В «Трилистниках» автор проводит идею поэтапного усложнения мыслительных структур (по большей части бессознательно запечатленных в мифах, произведениях науки и искусства) за счет открытия перспективы, понимания относительности движения и т. д. и их вмешательства в наше непосредственное восприятие действительности. Одной из первых в сознании человека складывается структура дискретного представления времени (вечность — длительность — мгновение) и конфигурации пространства (важную роль играет оппозиция «изнутри» — «снаружи»). В образах сада у Анненского постепенно редуцируется «вещественное» значение, меняется концепция пространства: от изображения внешнего «вещества» жизни в «Трилистниках» поэт идет к погружению в сознание лирического субъекта, отражающего окружающий мир опосредованно, сквозь призму общепринятых или сугубо индивидуальных представлений, понятий, слов.

В «Трилистнике соблазна» субъект по своему внутреннему ощущению жизни занимает амбивалентную позицию по отношению к пространству сада (цветы, птицы,

О европейских истоках трагического сюжета стихотворения писал голландский исследователь К. Верхейл («Трагизм в лирике Анненского», 1994) [4, с. 35–36]. В произведении, однако, имеет значение переключка не только с европейской поэзией, но и с финалом «Сорочинской ярмарки» Н. В. Гоголя, где обнаруживается настроение автора, понимающего, что никакая игра, в том числе и заразительная, преображающая игра искусства, не сможет прикрыть дикую наготу и страх жизни (в начале — сочные картины природы, в конце — «пустыня»): «Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо» [5, с. 136]. Умирает не просто музыкальный инструмент, но растворяется «символическая оболочка вещественности» искусства, внушающая нам опасное состояние «полноты иллюзии жизни» (Анненский) [2, с. 217].

Миру природы (маки); частям музыкального инструмента (скрипка), «сцепленным» с человеческим существованием; мужчине и женщине, наблюдающим мартовское буйство земли, — всем им присуще такое восприятие происходящего, в котором смутны перспективы и ретроспективы, прошлое и будущее как бы вдавлены в настоящее, точнее, еще не вычленены из него. В отличие от человека, окружающая его природа не создает времени, поэтому покорна уничтожению или умиранию как акту, предваряющему будущее возрождение.

Позабудь соловья на душистых цветах,
Только *утро* любви не забудь!
Да ожившей земли в неживших листах
Ярко-черную грудь!
<...> Только раз оторвать от разбухшей земли
Не могли мы завистливых глаз,
Только раз мы холодные руки сплели
И, дрожа, поскорее из сада ушли...
Только раз... в этот раз...
[3, с. 86]

Перед нами разворачивается момент отпадения от природы, переданный, в частности, через вдруг возникшее чувство зависти героев к земле. В статье «Проблема Гамлета» Анненский заметил: «Но зависть Гамлета может быть рассматриваема как одна из условностей его индивидуализации...» [2, с. 169]. В стихотворении «В марте» образ сада отсылает читателя к библейской мифологии, связанной с первым Божьим запретом, обращенным к человеку, и последующим изгнанием Адама и Евы из рая.

О муке самопознания, которая нарастает в человеке постепенно, Анненский пишет в «Трилистнике сентиментальном». В сознании субъекта наряду с «тут» и «сейчас» появляются новые измерения — «там» и «тогда». Переживание действительности усложняется, усиливается потребность внешнего и внутреннего сопротивления окружающему миру.

Мохнатые, шафранные
Звездочки из цветов...
Ну вот, моя желанная,
И садик твой готов.
Отпрыгаются ноженьки,
Весь высыплется смех,

А ночь придет — у боженьки
Постельки есть для всех... («Одуванчики»)
[3, с. 90]

В саду человек начинает вести себя агрессивно («Одуванчики»), причем реакция эта инстинктивна, как случается она у ребенка.

«<...> Противные, упрямые!»
— Молчи, малютка дочь,
Коль неприятны ямы им,
Мы стебельки им прочь.
[3, с. 88]

Другой вариант ответа на вызов извне (сад естественно обновляется, а человек не может избавиться от бремени «злого» прошлого) — человеческое терпение, которое актуализирует в сознании ощущение наличия блага, отсутствующего в реальности, открывает дорогу ценностному переживанию, идеализации того, чего нет. Песня старой шарманки символизирует переживание «обиды старости», которое неизбежно наполняет человека в процессе его механистического (т. е. физического) взаимодействия с природой. Примитивная механика этого музыкального инструмента, его фальшивый голос в художественном мире Анненского имеет важный смысл: шарманка хранит память о происхождении искусства, о его исконной, «механической» связи с жизнью. В «Сентиментальном воспоминании» поэт описывает шарманку и толкует ее суть: «...давние шарманки <...>. Самым хрипом своим — они лгали как-то восторженно и самозабвенно. Господи, что она играла тогда, эта коробка со стеклом, сквозь которое я так любил таинственную красную занавеску, символ тайны между жизнью и музыкой... <...> И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над музыкой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым» [3, с. 216–217].

Но забыто прошлое давно,
Шумен сад, а камень бел и гулок,
И глядит раскрытое окно,
Как трава одела закоулок.
Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.
[3, с. 90]

Наблюдая явление светотени в саду, лирическое «я» в «Трилистнике лунном» проецирует его на образ мироздания, и в сознании рождается мысль о существовании мира одновременно вне и внутри человека: от первого, являющегося отражением Единого, он зависим, а второй исходит от него самого. Последнее стихотворение в трилистнике («Träumerei») состоит из ряда вопросов, порожденных невозможностью любовного свидания. Когда любовь была, человеку не приходилось думать, именно ситуация невозможности усложнила его переживание, перевела ощущение в план мыслительной деятельности («Наяву ль и тебя ль безумно / И бездумно / Я любил в томных тенях мая?»).

Или сад был одно мечтанье
 Лунной ночи, лунной ночи мая?
 Или сам я лишь тень немая?
 Иль и ты лишь мое страданье,
 Дорогая <...>

[3, с. 95]

Тень становится «вещественным» основанием представлений людей об идеале, в определенном смысле она является прародительницей самых сложных научных концепций идеализма, которыми впоследствии так богата была в особенности немецкая философия. Возможно, поэтому название стихотворения, в переводе на русский язык означающее «мечтанье, грезы», Анненский предпочел записать по-немецки.

Сад в «*Трилистнике обреченности*» — замкнутое пространство, «дверь туда забита». Обреченность на тоску жизненного круговращения, желание заглянуть в будущее, острое чувство границы между жизнью и смертью — вот переживания субъекта, начавшего думать о времени. Время является не просто проблемой, которую человек пытается решить, оно структурирует наше сознание, направляет взгляд на мир и, соответственно, пробуждает внутреннее зрение и слух. Объективной завершенности процесса течения времени для человека, который неизбежно смертен, Анненский противопоставляет «открытость» структуры мысли, ироничность в оценке действительности.

Заключительное стихотворение трилистника «Черный силуэт» написано в «твердой» форме сонета. Именно в нем передан момент затухания движения и полная остановка часового механизма, замкнутость логического круга мысли. Черный силуэт — тень, которую живой человек отбрасывает на собственное надгробье. Мотив двойничества живого и мертвого выражает скептический взгляд на жизнь, определенную умственную установку человека, считающего, что любые надежды — это ложь, от болезней и невзгод уйти некуда, остается только свести в «последнее звено» «концы мучительного круга» жизни.

Пока в тоске растущего испуга
 Томиться нам, живя, еще дано,
 Но уж сердцам обманывать друг друга
 И лгать себе, хладея, суждено;
 Пока прильнув сквозь мерзлое окно,
 Нас сторожит ночами тень недуга,
 И лишь концы мучительного круга
 Не сведены в последнее звено, —
 Хочу ль понять, тоскою пожираем,
 Тот мир, тот миг с его миражным раем...
 Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...
 А сад заглох... и дверь туда забита...
 И снег идет... и черный силуэт
 Захолодел на зеркале гранита.

[3, с. 97–98]

Сады в трилистниках постепенно тускнеют, становятся более плоскими, пустыми и перемещаются внутрь сознания лирического субъекта. В «*Трилистнике призрачном*» герой переживает непреодолимый разрыв между идеальным устремлением и окружающей реальностью. Детали образа сада (цветы на оконном витраже) обозначают границу между «я» и миром вещей («Квадратные окошки»). Мертвый сад и небо воспринимаются как твердые, застывшие поверхности в стихотворении “Nox vitae”.

Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Как ночь напоминает смерть
Всем, даже выцветшим покровом.
[3, с. 111]

Анненский описывает искреннее удивление героя, сознающего, что, мысленно останавливая трансформации жизни, ее движение ради познания, он в результате достиг ощущения приближения к тайне целостности, но покой этот обернулся острым переживанием окружающей пустоты.

А все ведь только что сейчас
Лазурно было здесь, что нужды?
О тени, я не знаю вас,
Вы так глубоко сердцу чужды.
 Неужто ж точно, боже мой,
 Я здесь любил, я здесь был молод,
 И дальше некуда?... Домой
 Пришел я в этот лунный холод?
[3, с. 112]

Внутренняя жизнь человека естественна и ценна, но это особого рода объективность, которая жаждет хотя бы на миг осуществления в действительности.

Завершаются «Трилистники» нарастающим ощущением нравственного возмездия, чувством отпадения от целого, трагедией самосознания героя, попавшего в ловушку созданных культурой этических и эстетических «абсолютов» (Анненский) [1, с. 44]. Образ сада обретает фантастические черты, старая усадьба помещена в пространство волшебной сказки («Трилистник из старой тетради»). В стихотворении «Старая усадьба» появляется мотив бесплодности пути доброго молодца, даже его бегства.

Ну как встанет, ну как глянет из окна:
«Взять не можешь, а тревожишь, старина!
 <...> Столько вышек, столько лестниц — двери нет...
 Встанет месяц, глянет месяц — где твой след?..»
Тсс... ни слова... даль былого — но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!
 Иль истомы сердцу надо моему?
 Тени дома? Шума сада?... Не пойму...
[3, с. 125–126]

Игра теней в саду перемещается в сознание героя, они оборачиваются призраками прошлого, уплотняются и становятся для него реальнее объектов и событий внешней жизни («Трилистник весенний»). Чтобы справиться с тяжестью земного существования, человек ищет источник жизненной силы в себе самом, он переживает пережитое, творит призраков, однако почва под ногами в саду не тверда.

И бродят тени, и молят тени:
 «Пусти, пусти!»
От этих лунных осеребрений
 Куда ж уйти?

Зеленый призрак куста сирени
 Прильнул к окну...
 Уйдите, тени, оставьте, тени,
 Со мной одну...

Она недвижна, она немая,
 С следами слез,
 С двумя кистями сиреней мая
 В извивах кос <...>
 На гравий сада я по ступеням
 За ней сойду...

[3, с. 131–132]

Последний в цикле — «Трилистник одиночества», он посвящен проблеме существования человека в состоянии экзистенциального одиночества, отчуждения от природного мира и людей. Яркий образ сада (сирени, солнце, пчелы) «вненаходим» по отношению к личному пространству «я», живущему «во сне... между звездами» («Лишь тому, чей покой таим»). Герой Анненского оказался в «провале», в вакууме собственной мысли. Он поднялся над «горными вершинами» и потерял вкус ко всему, что лежит «там», у их подножия. Один из главных «садовых» образов-символов Анненский создает в стихотворении «Дальние руки». Цветочный образ (соцветие роз) в заключительном стихотворении «Трилистников» насыщен «невещественными» смыслами — невыразимый идеал, соблазняющий ум лирического «я»; символ творчества и прирастания творца к стеблю мировой литературы; сопряжения культур Запада и Востока; трагической невозможности единодушия и единомыслия с другим человеком.

С одной стороны, поэт изображает два соцветия садовых роз, которые оборачиваются женскими руками. В отличие от плотских «маков» из «Трилистника соблазна», они означают невыразимый идеал, соблазняющий ум лирического «я». Цветы залиты электрическим светом («гейши фонарных свечений»), что в лирике Анненского указывает на пребывание пространства, заполненного вещами, внутри сознания субъекта:

О сестры, о нежные десять,
 Две ласково дружных семьи,
 Вас пологом ночи завесить
 Так рады желанья мои.
 Вы — гейши фонарных свечений,
 Пять роз, обрученных стеблю,
 Но нет у Киприды священной
 Не сказанных вами люблю.

[3, с. 138]

С другой стороны, руки в стихотворении — метонимическая деталь, связанная с образом поэта, у которого в момент вдохновения вдруг «пальцы просятся к перу, перо к бумаге» (Пушкин). Звучит мотив прирастания творца к стеблю мировой культуры, ведь его «я» способно отразить в себе множество «не-я», все то, что художник когда-либо видел, слышал, ощущал. В этом смысле поэт не имеет индивидуальности, он запечатлевает коллективный опыт, во всяком случае — таков идеал творца для Анненского.

Как мускус мучительный мумий,
 Как душистый тайник тубероз,
 И я только стеблем раздумий
 К пугающей сказке прирос...

Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим.
[3, с. 138]

Культура, развивавшаяся на протяжении многих веков, в результате оказалась не способной силой познавшего себя духа ни установить закон всеобщего начала нравственности, ни изменить внешние условия жизни человека в направлении устранения острых социальных противоречий. В «Трилистниках» переживание субъекта Анненский соотносит с историей идей духовного пути человечества, сопровождал лиризм личностного переживания многочисленными отсылками к фактам науки, философии и искусства.

В «Складнях» поэт использовал прием потока сознания «я»-творца как героя культуры, обнажения его субъективного/коллективного подсознания. Важнейший образ здесь — дерево, мифологическая семантика которого ориентирует на «корневые» проблемы культуры. Анненский обращается к шестой главе «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, к описанию сада Плюшкина, центральным образом которого является старая береза («Контрафакции»). Поэт вновь подхватывает и гротескно заостряет гоголевское размышление о соотношении искусства и жизни. Центральная фигура в парке — «жалостно-чуткий» человек, повесившийся на березе. Переживания оказались тщетными: мужчина противопоставляет действительности вымысел и перед жизнью терпит полное поражение. Тень «искривленно-жуткого» самоубийцы в стихотворении символизирует идею абсурдности развития человеческого интеллекта в отрыве от реальной жизненной почвы.

А к рассвету в молочном тумане повис
На березе искривлено-жуткий
И мучительно-черный стручок,
Чуть пониже растрепанных гнезд,
А длиной — в человеческий рост...
[3, с. 141]

Автор пытается «вернуть» субъекту ощущение материальности мира в «Разметанных листах». Как заметил К. Верхейл, творческая биография Анненского «определяется все большим уходом поэта от лирического субъекта в сторону объекта в самом буквальном смысле этого слова, то есть предмета из окружающего мира» [4, с. 37]. Сады третьей части «Кипарисового ларца» предметны, подробны, словесны. Чувство речи в стихотворении «Невозможно» соотносено с состоянием влюбленности и созерцанием весеннего сада.

<...> Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.
<...> И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, —
У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — невозможно.
[3, с. 146]

Слово, обращенное к земному, «вещному» миру, становится полноценным лирическим субъектом, и тогда в «Кипарисовом ларце» возникает катарсическое переживание — надежда Анненского на преодоление с его помощью трагедии современника, оказавшегося в «каменном мешке» собственной мысли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Анненский И. Ф.* История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
- 2 *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
- 3 *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
- 4 *Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб.: Арсис, 1996. С. 31–43.
- 5 *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1. 556 с.
- 6 *Некрасова Е. А.* А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М.: Наука, 1991. 125 с.

© 2021. Yulia V. Shevchuk
Moscow, Russia

GARDENS IN “TRILISTNIKS” (TREFOILS) BY I. ANNENSKY (ON “REAL” AND SYMBOLIC MEANING OF THE IMAGE)

Abstract: The development of garden space at Annensky contributes to an understanding of the individual symbolism of the poet and the principles of organizing semantic unity of the “Trilistniks” (trefoils). In the first trilistniks, the subject occupies an ambivalent position of attraction and repulsion in relation to the garden space (flowers, birds, earth). The intensity of color and smell, as well as the principle of contrast, oxymoron, are important in the description. The garden refers to biblical mythology (“Trefoil of temptation”). Nature is renewed, and man cannot get rid of the burden of the “evil” past and the idea of inevitability of death (“Sentimental trefoil”). Observing the phenomenon of light and shade in the garden, the lyrical “I” thinks about the existence of the world simultaneously outside and inside a man (“Lunar trefoil”). The garden in the “Trefoil of doomness” dedicated to the perception of time is a closed space, “the door is clogged there.” Gardens are gradually growing dim, become flatter, empty and move inside the consciousness of a lyrical subject (sleep, nonsense, fiction). The flowers on the window, the dead garden and the sky are perceived as solid, frozen surfaces (“Ghostlike trefoil”). The image of the garden takes on fantastic features: the old manor is placed in the space of a fairy tale (“Trefoil from the old notebook”), shadows in the garden turn into ghosts of the past and are condensed (“Spring trefoil”). “Trefoil of the loneliness,” the last in

the series, is dedicated to the issue of alienation of a modern man from natural world and people, the bright image of the garden (lilacs, sun, bees) is located outside the personal space of the “I.”

Keywords: Annensky, “Trefoils,” garden, park, thing, individual symbolism, semantic unity of the cycle.

Information about the author: Yulia V. Shevchuk — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Received: December 03, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Shevchuk Yu. V. Gardens in “Trilistniks” (trefoils) by I. Annensky (on “real” and symbolic meaning of the image). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 166–176. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-166-176>

REFERENCES

- 1 Annenskii I. F. *Istoriia antichnoi dramy: Kurs lektsii* [History of ancient drama: Lecture course]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2003. 416 p. (In Russian)
- 2 Annenskii I. F. *Knigi otrazhenii* [Books of reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 680 p. (In Russian)
- 3 Annenskii I. F. *Stikhotvoreniia i tragedii* [Poems and tragedies]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 640 p. (In Russian)
- 4 Verkheil K. Tragizm v lirike Annenskogo [Tragedy in Annensky's lyrics]. In: *Innokentii Annenskii i russkaia kul'tura XX veka* [Innocent Annensky and Russian culture of the 20th century]. St. Petersburg, Arsis Publ., 1996, pp. 31–43. (In Russian)
- 5 Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols.]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. 556 p. (In Russian)
- 6 Nekrasova E. A. *A. Fet, I. Annenskii. Tipologicheskii aspekt opisaniia* [A. Fet, I. Annensky. Typological aspect of description]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 125 p. (In Russian)