

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Урбанистические мотивы и образы в поэзии И. Ф. Анненского

Исполнитель _____ Капкаева Оливия Юанеровна _____

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат филологических наук _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Чевтаев Аркадий Александрович _____

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____  _____

(подпись)

_____ кандидат педагогических наук, доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Кипнес Людмила Владимировна _____

(фамилия, имя, отчество)

«4» июня 2024 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	Error! Bookmark not defined.
ГЛАВА I. ОБРАЗНАЯ И МОТИВНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДА В ЛИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ.....	8
1.1. Мотивная структура лирического текста.....	8
1.2. Специфика художественного образа в лирике	12
1.3. Литературная урбанистика	16
1.4. Городские мотивы и образы в лирическом тексте	21
Выводы.....	25
ГЛАВА II. ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОРОДА В ЛИРИКЕ И.Ф. АННЕНСКОГО .Error! Bookmark not defined.	
2.1. Особенности поэтического мира И.Ф. Анненского	Error! Bookmark not defined.
2.2. Образ города в поэзии Серебряного века	31
2.3. Городская «двойственность» в творчестве И.Ф. Анненского.....	35
2.4. Типология урбанистических мотивов и образов в лирике И.Ф. Анненского.....	40
2.5. Образные репрезентации города в поэзии И.Ф. Анненского	43
2.6. Урбанистические реалии в мотивно-образной структуре лирики И.Ф. Анненского	48
Выводы:	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
БИБЛИОГРАФИЯ	Error! Bookmark not defined.

ВВЕДЕНИЕ

Личность и литературное наследие Иннокентия Фёдоровича Анненского (1855-1909) в исследованиях наиболее часто связывается с разными аспектами деятельности – критикой, переводом, профессиональным увлечением французской литературой, участием в общественной жизни и работой в образовательной сфере. Однако основным вектором исследовательских работ неизменно остаётся именно поэтическое творчество Анненского, которое является при этом наглядной репрезентацией поэта как критика, деятеля, личности и переводчика. М. Волошин замечал, что И. Анненский с трудом воспринимался им, как одна личность: «для меня здесь было около десятка различных лиц, друг с другом не схожих ни своими интересами, ни возрастом, ни характером деятельности, ни общественным положением» [20, с. 521].

При этом особое положение занимает Анненский даже с точки зрения исторической эпохи – творчество поэта напрямую связано с «Серебряным веком», в котором сам И. Анненский занимает особую роль: не принадлежа ни к одному из художественных объединений, он имеет всё же влияние на символизм и акмеизм – глобальных и основополагающих движений. Поэт при этом и сам воспроизводит черты символизма и акмеизма, однако довольно индивидуально (что, учитывая зарождающийся характер данных направлений, вполне обоснованно), преобразовывая их под собственное миропонимание и художественное видение: из-за чего крайне значимо рассмотреть трансформацию некоторых характерных особенностей в лирике Анненского, в том числе специфику образов и мотивов, которые имеют двойственный характер (с одной стороны, тесно связываются со значимыми образными и мотивными структурами символизма; с другой – имеют крайне индивидуальное выражение). Интерес к данной параллели объясняется ещё и тем, что в творчестве символистов урбанистические мотивы имеют особое воплощение, крайне разнородное, однако нередкое как у «старших», так и в дальнейшем у младосимволистов.

Подобная многогранность поэзии И.Ф. Анненского заставляет обращать особое внимание на каждый аспект его лирического творчества. Разумеется, мотивная и образная структура любого поэтического произведения имеет крайнюю значимость для понимания идейного пласта, однако именно в лирике И.Ф. Анненского подобные категории влияют на глубину понимания, возможности имманентного и контекстуального анализа, а также на общую рецепцию. Именно из-за «запутанного» многообразия мотивов, образов, а также общей «импрессионистичности» лирики поэта исследователи обращались к анализу частных произведений или художественного мира. Начиная с современников поэта, заканчивая современными исследователями, литературоведы стремятся «разгадать» загадку гипнотической поэтичности И.Ф. Анненского. Интерес выражается с помощью рецензий [Брюсов 1904] и размышлений о творчестве поэта [Бурнакин 1909], [Варнеке 1910], [Волошин 1910] [Булдеев 1912]. Именно тогда были сделаны первые попытки охарактеризовать творчество Анненского, проследить внешние литературно-исторические связи. В дальнейшем об этом под новым углом пишут В. Александров [4], Г. Адамович [3], А. Ахматова [10] – поэт в данных работах становится скорее «катализатором» размышлений о тонком искусстве лирики. Анна Ахматова в небольшой заметке о поэте отмечала: «Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни.» [10, с 150].

В дальнейшем поэзией И.Ф. Анненского занимались исследователи в том числе и в пределах формалистского подхода – крайне значимую работу об Анненском написала Л.Я. Гинзбург [25; 26]. Кроме того, особенность строфики и ритмики, а также большого количества интертекстуальных связей позволило крайне плодородно изучать творчество поэта в пределах семиотических идей и направлений (Ю. Лотман [39], М. Лотман и З. Минц [36], Г. Пономарёва [49] и Р. Тименчик [62]). Работа Ю. М. Лотмана о метрике в стихотворениях Анненского предлагает крайне подробный анализ специфики стихосложения, его изменений в зависимости от экспрессии,

тематики, оригинальности или переводного характера стихотворений (или поэм).

В современных работах акцент смещается в сторону системных связей И.Ф. Анненского с теми или иными культурно-историческими направлениями [Алёхина 2014], а также к общему пониманию особенностей лирического творчества поэта [Кихней 1999; Подворная 2003]. При этом исследования как правило основаны на комплексном исследовании стихотворений И.Ф. Анненского – образная и мотивная структуры часто затрагиваются, однако не исследуются как таковые, становятся лишь побочными предметами исследования. Подобная конъюнктура обнаруживается и в исследовании образов и мотивов города. Работы о городе в поэзии И.Ф. Анненского (Л. Ю. Парамонова [45], Н. В. Налегач [41]) наглядно демонстрируют многогранность выражения урбанистических мотивов и многообразие городских пространств (как реальных, так и «собираательных»), однако до настоящего момента аспект города в лирике поэта не исследовался комплексно. Город, играющий особую роль в культуре Античности, затем получивший воплощение в русской культуре (образ города имеет особое значение в каждый период историко-литературного процесса; при этом выделяются образы различных городов: от города N до Петербурга в так называемом «петербургском тексте» (по выражению В. Н. Топорова)), реализуется в творчестве Анненского с учётом всех культурных особенностей и специфики исторической эпохи. Именно подобная оригинальность в вариативности изображения урбанистических мотивов и образов послужила причиной выбора темы исследования.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью подробного исследования и классификации мотивов и образов города в поэзии И.Ф. Анненского. Специфика художественного мира поэта наглядно и комплексно реализуется в системе мотивов и образов, а специфика воплощения именно урбанистической тематики позволяет изучить также степень апроприации явлений и локусов реального городского пространства.

Научная новизна данной исследовательской работы состоит в комплексном анализе урбанистических мотивов и образов в лирике И.Ф. Анненского, затрагивающем весь корпус поэтических текстов автора, в котором подобные структуры реализуются. В работе также предлагается классификация мотивов и образов, которая позволяет рассмотреть городское пространство максимально систематизировано.

Объектом исследования является поэтика лирического творчества И.Ф. Анненского.

Предмет исследования: урбанистические мотивы и образы в стихотворениях И. Ф. Анненского, художественный мир поэта.

Материал исследования – стихотворения И.Ф. Анненского, вошедшие в поэтические книги «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец», а также стихотворения, не включавшиеся поэтом в сборники стихов.

Целью данной работы является обнаружение и рассмотрение урбанистических мотивов и образов в лирике И.Ф. Анненского на соответствующих уровнях лирического произведения, а также анализ специфики их реализации в контексте художественного своеобразия автора.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач:**

- рассмотреть категорию мотива в литературоведении;
- рассмотреть категорию образа в литературоведении;
- рассмотреть специфику литературной урбанистики;
- изучить способы реализации образов и мотивов города в лирическом тексте;
- изучить художественную специфику лирики Анненского и особенности выражения городской тематики;
- проанализировать роль и выявить особенности мотива и образа города в стихотворениях И.Ф. Анненского;

- классифицировать выражения урбанистических мотивов и образов в стихотворениях И.Ф. Анненского;
- выявить связь изображения того или иного мотива или образа города с особенностями идиостиля автора.

Методологическая основа исследования. В данной работе используются следующие методы: сравнительно-сопоставительный, структурно-семиотический, культурно-исторический и биографический.

Основой исследования послужили теоретические труды Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, З. Я. Гиппиус, Б. В. Томашевского, Б. М. Гаспарова, В. Н. Топорова, Н. В. Налегач и др.

Теоретическая значимость работы заключается в уяснении специфики репрезентации урбанистических образов и мотивов в структуре поэтического текста и интеграции «городских» параметров поэтики в алгоритмы анализа лирического произведения.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в практике изучения творчества И.Ф. Анненского и в процессе подготовки курсов лекций по дисциплинам «История русской литературы первой половины XX века» и «Теория литературных жанров», а также в процессе составления научного комментария к поэтическим произведениям И.Ф. Анненского.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы.

Апробация работы. Материалы работы были представлены в форме доклада на студенческой научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 25.04.2024 г.).

ГЛАВА 1. ОБРАЗНАЯ И МОТИВНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДА В ЛИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

1.1. Мотивная структура лирического текста

Мотив как литературоведческий термин возникает в отечественной науке в связи с прозаическим текстом – в работах Б. В. Томашевского, Б. Шкловского, В. Я. Проппа и А. Н. Веселовского мотив вычленяется из сказочного текста, при этом имеет одну общую черту – явную предикативность. Мотив является составляющей сюжета, его единицей, однако специфика понятия определяется не столь ясно: так, Томашевский замечает – «тема неразложимой части произведения называется мотивом.» [64, с 137]. Схожее определение даёт и Веселовский: «Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки» [19, с. 301]. По его мнению, мотив имеет формульный характер и, по сути, соотносима со строением предложения, содержащего субъект и предикат с возможными дополнительными элементами. («Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу - и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлечит приращению b » [19, с. 301].

В полемику с идеями Веселовского вступает В. Я. Пропп. Он замечает: «...вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического целого». [52, с. 18] Идея о том, что мотив – не мельчайшая частица, а лишь менее объёмный (по сравнению с сюжетом) элемент, крайне актуальна в дальнейших исследованиях, однако выделить строгое категориальное членение до сих пор не представляется возможным как в фольклористике, так и в литературоведении.

Вопросы о неразложимости мотива трактовались множеством исследователей по-разному. В монографии «Поэтика мотива» И. Силантьев

делит основные воззрения исследователей на несколько категорий, основываясь именно на соотношении мотива и сюжета. Одним из пониманий становится «интертекстуальное», основанное на определении Б. М. Гаспарова [21] и концепции А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова [30]. Примечательны два положения Б. М. Гаспарова, определяющие мотив как явление, применимое и для лирического текста. Первый принцип условно называется «повторяемостью»: «...некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами...» [21, с. 30]; второй же предполагает абстрактность выражения мотива – «При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, - это его репродукция в тексте» [21, с. 30].

Подобная характеристика позволяет применять мотив в том числе и как категорию, реализуемую в стихотворении. Однако понимание мотива лирического всё же значительно отличается от данного понятия в прозаическом или драматическом тексте – так или иначе, мотив в данных родах связывается с сюжетом и действием, которое в лирике воплощается на особых условиях. В современном понимании мотив вообще – «любая единица сюжета (или фабулы), взятая в аспекте ее повторяемости, типичности, т.е. имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения.» [61, с. 194]. Для лирического мотива необязательна связь с действием – свойственен для стихотворения мотив «увядания» или «мгновения» [61, с. 194], которые имеют особую принадлежность к событийности: они соотносятся с художественным временем вообще, но не представляют собой действия, которое служит стандартной составляющей сюжета. При этом закономерно возникают в аналитических работах о лирике и мотивы «восторга и страха» [25, с. 386],

связанные с эмоциями; «декабристские» [25, с. 57], «гражданские» [25, с. 47] мотивы в лирике поэтов, не соотносимые с предикативностью; наконец, «кавказские и крымские мотивы» [25, с. 388], имеющие отношения к художественному пространству.

Говоря о лирическом мотиве, И. Силантьев отмечает значимость его повторяемости: «действие в лирическом тексте развертывается вне синтагматического поля наррации, и поэтому оно, как правило, внешне дезорганизовано: лирический голос может говорить о всяком действии, о всяком происходящем, что только попадает в сферу его «перемещающегося сознания», иначе — в сферу его причастного событийного созерцания. <...> Именно поэтому столь характерный для лирики повтор не разрушает, а, напротив, только укрепляет текст, поддерживая единство лирического субъекта» [56, с. 41]. Лирический мотив соотносится с действием особым образом, существуя вне пределов событийности. Стихотворное произведение формируется таким образом, что любая деталь, не соотносимая с действием, может стать мотивом, имеющим особое значение в лирическом сюжете.

С помощью повторений и разнообразных реализаций мотив становится способом передачи субъективно воспринимаемой реальности, стремлением «вскрыть» часть необходимого для понимания или эмоционального восприятия. Фактически, мотив в лирическом произведении не теряет отношения к действию вообще (он всегда связан с мыслью, ощущением, восприятием или переживанием, которые особым образом, но соотносятся с фактом действия), даже в тех случаях, когда связан с локусом. Мотивная структура пространства в стихотворении представляет собой особое его понимание, которое само по себе говорит больше о лирическом субъекте, идее, разности выражения и восприятия, чем о пространстве как таковом.

Главная дифференциальная категория мотива — повторяемость — сближает понимания мотивных структур с «общими местами». Явление, свойственное изначально исключительно для былин, сказок и используемое в фольклористике, в дальнейшем расширилось до понимания «топоса» в том

числе и для категорий «общих мест» («*loci communes*»). С. Ю. Неклюдов в работе о мотиве определяет данное явление так: «...общие места (*loci communes*) представляют собой всякий устойчивый набор образов и мотивов, а также сами одинаковые мотивы и ситуации (содержательный аспект), имеющие сходное словесное выражение (аспект стилистический).<...> Сказанное относится и к термину топос — в значении «общее место»...» [42, с. 242]. Очевидно, что данная категория применима не только непосредственно к единому пространству (скорее представляет собой универсалию), однако факт изображения схожей местности, одного и того же города, хронотопа (по М. М. Бахтину [12]) является примером реализации подобных «общих мест» в тематическом аспекте. Учитывая регулярную повторяемость и устойчивость конкретного географического пространства в качестве «общего места» в литературе, само по себе появление данного места в произведении рождает у читателя своего рода интертекстуальные аллюзии. Таким образом, «*loci communes*» представляет собой более строгий феномен, относимый скорее к реализации мотива в историко-литературном процессе, тогда как мотив сам по себе крайне вариативен. Именно поэтому интерес к данному явлению позволяет более точно проследить все внутренние и внешние связи в лирике: мотивы являются «строительным материалом», который способствует подробнейшему рассмотрению стихотворения.

Таким образом, рассмотрев понятие мотива с разных точек зрения, можно определить его особенности на современном этапе так:

- 1) Понятие мотива имеет довольно длительную историю развития: разные исследователи выделяли в качестве главного элемента мотива разные элементы (неразложимость, повторяемость, (не)типичность). Мотивные структуры в прозаическом тексте часто основываются на предикативности, поэтому соотносятся с сюжетом.
- 2) Понятие лирического мотива имеет некоторые особенности, связанные с родовой принадлежностью. Основная из них – отсутствие тесной связи мотива с предикацией. Её место в стихотворном произведении

занимает повторяемость: в пределах одного текста, корпуса текстов одного поэта, лирических произведений одного направления или исторического отрезка. В зависимости от этого лирический мотив воспринимается по-разному (интертекстуальная связь или её отсутствие влияют на восприятие мотива).

1.2. Специфика художественного образа в лирике

Художественный образ является одной из основных категорий литературоведения, однако его возникновение связывается также и с лингвистикой. Выдвинутая впервые А. А. Потебней, идея об образе соотносилась прежде всего с оппозицией внешней и внутренней формы. «Кажется, из сказанного ясно, что и в поэтическом, следовательно вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитом у из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ.» [50, с. 26]. По мнению исследователя, соотношение текста и образа (и даже слова и образа) по своей сути аналогично построению образов в литературном произведении: ещё до формалистов теория образа Потебни предлагает соотношение внутреннего и внешнего, где первое – образ, а второе – среда его реализации.

Разумеется, образ как понятие культурологическое и философское в эпоху развития формализма, структурализма и постструктурализма стал основной категорией, лежащей в основе заложенной ещё Ф. де Соссюром идеи об означающем и означаемом, которая впоследствии развивается в работах Р. Барта, Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси и многих других. Однако интерес именно к художественному образу как основному элементу литературного произведения крайне значителен у представителей ОПОЯЗа – идеи о

безусловной образности искусства ими в какой-то степени отрицаются. В. Шкловский стремится дать новое определение образа и его соотношение с искусством вообще и литературой в частности: «отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания»» [67, с. 14].

В дальнейшем понимание художественного образа так или иначе связывается с формальным и содержательным критерием. Н. Д. Тамарченко определяет художественный образ так: «не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении — в замещающей (вторичной) реальности. Однако кажимость образа в искусстве наделена (в отличие от кажимости жизненного переживания) семиотической природой знака: 1) принадлежит какой-то системе образов, выступающей в роли художественного языка; 2) служит воображенным аналогом какой-то иной действительности и 3) обладает какой-то концептуальностью (смыслом).» [61, с. 50]. Образ здесь – не существующее реально, но связанное с действительностью понятие, выраженное художественным языком, а значит имеющее какое-то конкретное значение и связанное с другими образами в сложную систему. При этом образность литературы (в особенности поэзии) очевидна, а значит система образов в произведении явление крайне частое. Учитывая, что рецепция и трансляция автором образов связана с реальным миром, появляются типичные образы, которые довольно часто возникают в тех или иных произведениях (к ним, в числе прочих, относятся и урбанистические образы). Именно поэтому разность реализации одного и того же образа у разных авторов крайне важна – именно она помогает исследовать специфику идейной значимости, заложенной в него, а также становится яркой деталью, помогающей выяснить специфические выражения художественного мира писателя. Ю. М. Лотман замечает: «художественный образ строится не только как реализация определенной культурной схемы, но и как система

значимых от нее отклонений, создаваемых за счет частных упорядоченностей. Эти отклонения, возрастая по мере того, как выявляется основная закономерность, с одной стороны, делают информативно значимым ее сохранение, с другой — на ее фоне снижают предсказуемость поведения литературного героя.» [38, с. 159].

Непосредственно лирический художественный образ не обособляется от литературного вообще – в отличие от мотивной структуры, образ в своей основе содержит идею о первичной и вторичной форме, что ближе именно лирике, как материалу соотношения реальности и её восприятия, сюжета и эмоции, содержания и стихотворной формы. «ОБРАЗ художественный — всеобщая категория худож. творчества, специфические для него способ и форма освоения жизни, «язык» иск-ва и вместе с тем — его «высказывание»» [54, с. 363] – подобная «двуединая» позиция образа особенно явно прослеживается именно в лирике.

Важно разграничить при этом особенность типизации образа в поэтическом произведении: при выделении образных структур, особое внимание обращают именно на образ лирического субъекта, так как именно он становится «транслятором» реальности в стихотворении. «Выделение в качестве основной единицы лирического текста переживания и рефлексии субъекта, в противоположность событию в произведениях эпических жанров, приводит к закреплению за лирикой по преимуществу описательной структуры...» [66, с. 103] – данное выражение о положении лирики в категории описательности позволяет сделать вывод о центральном положении лирического образа в стихотворении.

Описательные же структуры требуют двух элементов: лирический субъект (как описывающий) и сам образ (как воплощение описания, сама форма реализации). При этом оба элемента сами по себе определяются как художественные образы: субъектность определяется образом человеческим, представителем эпохи (типичным или нетипичным). По замечанию Л. Гинзбург, «...в позднейшей лирике образ человека — источник и мерило

поэтического — не предпосылается, но *образуется*. Но лирический поэт может создать его потому только, что обобщенный прообраз современника уже существует в общественном сознании, уже узнается читателем» (курсив сохранён) [25, с. 16]. Так, образ-субъект окружён образами-предметами, топосами, персонажами и многим другим. Они, сообразно эпическим, объединяются в систему, однако ориентированы непосредственно на лирического субъекта как создателя образа, на первичность его восприятия и выражения образов, отражающих (искажённо или правдоподобно) реальность. Система в данном случае не может быть линейной, так как обязательно должна связываться с образом лирического субъекта.

Так, проанализировав художественный образ и разграничив его выражение в лирике и эпосе, можно сделать следующие выводы о поэтическом образе:

- 1) Образ соотносим с тезисами о знаке и его значении, поэтому при изучении разнообразных подходов к данному термину крайне важно учитывать идеи школ и направлений, преемствующих идеи структурализма. При этом литературоведческое понимание образа вписанностью в подобную бинарную оппозицию не ограничивается, так как связывается с другими «пластами» художественного текста, в том числе системой персонажей, сюжетом и фабулой, и, разумеется, идеей.
- 2) Понятие образа в разных родах выражается неодинаково: в зависимости от особенности повествования, образ предстаёт более «субъективным» или «непредвзятым» - разумеется, в пределах идеи о правдоподобии литературного произведения. При этом можно выделить понимание художественного образа на современном этапе, применимое ко всем родам — это не существующее реально, но связанное с действительностью понятие, выраженное художественным языком, а значит имеющее какое-то конкретное значение и связанное с другими образами в сложную систему.

3) В лирическом образе особое значение имеет «ракурс» трансляции образа. Сам по себе субъект, тоже являющийся образом, окружает себя разнообразными образными системами, которые выражают не сам предмет или явление, а восприятие его лирическим сознанием.

1.3. Литературная урбанистика

Интерес к литературной урбанистике, или изображению города в произведениях, появляется у литературоведов достаточно поздно: в конце XIX - начале XX веков разрабатывается теория знаков, которая способствует возникновению семиотических, структуралистских и постструктуралистских, формалистской школ, в центре которых – понятие знака и системы знаков, совокупности означаемого и означающего. Изменяется восприятие текста как такового: он определяется теперь не только как единство, но и как совокупность знаков или явлений, образов или мотивов; появляется явление гипертекста. Именно поэтому сложные элементы и структуры текста получают множественные интерпретации с точки зрения семиотики, структурализма и формализма.

Несмотря на довольно поздний интерес, сам город в литературе – явление древнее. Первые города появляются задолго до нашей эры, в Античности активно развиваются города-полисы, а «в эпоху полисного строя появляется письменная литература» [22, с. 305]. Изображение города уже играет определённую роль: города становятся центрами воюющих сторон, город восславляется и сопоставляется с мировым локусом (вспомним знаменитое *urbi et orbi*, хотя и датируемое XV веком, всё же активно изображающее соотношение городского пространства с мировым).

С начала развития Средневековых городов восприятие пространства меняется. Разумеется, цивилизация не позволяет воспринимать городской топос как локальное пространство, на данном этапе более логично противостояние города и деревни, столицы и провинции. При этом город с течением времени стал восприниматься как явление культурно-

архитектурное: по выражению Н. Анциферова «Город — один из сильнейших и полнейших воплощений культуры, один из самых богатых видов ее гнезд.» [9, с. 25]. Очевидно, что культурный код города, воплощённый в любом произведении, является ценнейшей информацией не только для анализа, но и для передачи атмосферы города определённого периода времени. Активно меняющееся пространство в литературном произведении «застывает», что позволяет ему становиться своеобразным памятником, вне зависимости от субъективности отображения данной реальности.

Сама по себе урбанистика – наука о городе, как явлении географическом, политическом, социальном, экономическом, экологическом и др. – неоднородна с точки зрения принадлежности к области наук. Изначально урбанистика возникает как раздел в экономической географии (что само по себе является рубежом двух наук), однако в дальнейшем развитие урбанистики производится с помощью междисциплинарных методов – рассматриваются системы связей между людьми и социальными группами в пределах города, деятельность разнообразных служб, экологическое положение, экономические связи и речевые характеристики представителей того или иного города. Подобное многообразие связано в первую очередь с тем, что город по своей сути – система организации разнообразного взаимодействия людей, а их деятельность или связи являются основным материалом для исследования большинством современных наук. Об этом пишет и Н. Анциферов – «Каждый культурно-исторический организм представляет собою весьма сложный комплекс культурных образований, находящихся во взаимной зависимости друг от друга, столь тесной, что какое-либо изменение в одном из них влечет за собою изменение во всем организме» [9, с. 27].

Литературная же урбанистика позволяет изучать воплощение города в литературном произведении – при этом не имеет значения, насколько комплексно изображено пространство, город всегда является понятием комплексным, где деталь репрезентативна и характерна именно для данного

воплощения города. Так, именно изучение урбанистики в литературном контексте позволяет крайне комплексно воспринимать городское пространство, при этом изучение происходит «изнутри» - образ строится автором-представителем данного города или его «гостем» в конкретный период времени. Подобный «оттиск» городского пространства, о котором уже упоминалось выше, может быть проанализирован с точки зрения исторических фактов, социальных, политических, лингвистических и архитектурных связей. Ограничение на метанаучные методы литературная урбанистика не накладывает, однако все они должны так или иначе реализовывать одну цель – в центре внимания находится именно город в его художественном выражении, а не его прообраз. Разность, к примеру, изображения некоторых географических и архитектурных реалий города в романе Булгакова «Белая гвардия» и исторической справки о виде города Киева (где и разворачиваются действия романа) того времени является значимым моментом для понимания романа в целом и отдельных эпизодов в частности. Правдоподобие художественного произведения позволяет искажать в том числе известное (читателю и автору) пространство настолько, насколько это требуется для передачи идеи – и именно степень и точки этого «смещения» часто становятся инструментами понимания произведения исследователями. Задача литературной урбанистики – рассмотреть подобные искажения (или их отсутствие) и понять их смысл, разность их воплощения в пределах одного произведения (или периода творчества), работ одного автора, произведений нескольких авторов об одном городе или в пределах одного объединения – наконец, совокупности текстов об историческом периоде или географическом пространстве вообще.

То, насколько значительно меняется городское пространство, к примеру, от стихотворения к стихотворению, свидетельствует об ином восприятии города исследователями литературной урбанистики. Город в своём фактическом выражении пространство крайне стабильное – изменения связаны со временем и пространством, происходят они довольно медленно,

что позволяет установить прочные причинно-следственные связи. В литературном же произведении в зависимости от восприятия город может меняться постоянно: рассматриваются ли разные аспекты города или появляется фантастический элемент, меняется «план повествования» или «форма восприятия» города субъектом. Система связей прослеживается здесь намного труднее, так как учитывать необходимо весь комплекс реальных исторических фактов, мотивные и образные структуры, систему персонажей и сюжетную и фабульную составляющую. Подобная многогранность делает литературную урбанистику крайне сложным для изучения разделом.

Изучение города активно происходит не только в контексте литературной урбанистики, но и культуры вообще – М. Каган, исследуя город и культуру в них взаимопроникновении отмечает: «именно город на протяжении всей своей истории оказался и остаётся создателем и носителем особого типа культуры». [31, с. 15] Культурная репрезентация города в сознании человека влияет на его воплощение и восприятие в литературном произведении. При этом подобное воплощение крайне неоднородно, так как (опираясь на выводы, описанные ранее) город есть система разнообразных взаимодействий, «знаков». В зависимости от положения города (реального, предполагаемого в будущем, фантастического) меняется его рецепция. Об этом пишет Ю. М. Лотман: «В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, т. е. когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли. Вернее, где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение, он считается центром... Однако Город может быть расположен и эксцентрически по отношению к соотносимой с ним Земле — находиться за ее пределами.» [37, с. 276].

Подобное явление наблюдается и в восприятии архитектуры города – о неё необходимо упомянуть потому, что именно она является, наряду с культурной составляющей, основой понимания города вообще. У. Эко, рассуждая об архитектуре в семиологическом аспекте, отмечает, что

подобный взгляд на данную систему «позволяет находить у архитектурных знаков описуемые и классифицируемые означающие, которые, будучи истолкованы в свете определенных кодов, могут означать и какие-то конкретные функции; и эти означающие могут последовательно исполняться различных значений не только через денотацию, но и с помощью коннотации, на основе иных кодов» [68, с. 268]. Фактически, архитектура – сложная система знаков; соответственно, литературное изображение города как архитектурной среды являет «знак в знаке», своеобразную рекурсивную структуру, довольно сложную для понимания.

Положение разных литературных родов в канве исследования литературной урбанистики различны. Разумеется, связывается это со спецификой изображения пространства в лирических, эпических и драматических произведениях. Активно изучается урбанизм именно в контексте эпических произведений, так как топика прозаического произведения часто более ясна и конкретна; к тому же, именно в эпосе город находит разные воплощения, которые довольно просто классифицировать (отсюда – «натурализм» Золя и Гоголевская «натуральная школа», а также «историзм» Гюго и Бальзака, каждый из которых так или иначе определяется с помощью описания городской среды). Пространственные описания даже в контексте одного города могут стать своеобразным «маркером» времени – Петербург у А. Пушкина, Ф. Достоевского и А. Белого объединяет город, однако его выражения кардинально различаются, что объясняется, разумеется, временем, особенностями творчества и общей атмосферой города в разные периоды времени.

Город в драме чаще уходит на второй план, что связано, разумеется, с особенностью драматической формы. К примеру, «Грибоедовская» Москва в «Горе от ума» - скорее система чинов и связей, балов, крестин и похорон, сплетен и прочего. Так как данный род литературы направлен чаще всего на социальное взаимодействие, интерес литературной урбанистики здесь скорее составляет «социальная» и «событийная» стороны города как пространства.

Лирический же род в понимании литературной урбанистики крайне нетипичен, так как имеет свои, крайне субъективные способы выражения реальности. Урбанистические мотивы и образы формируются в лирике неоднородно и составляют для данного исследования особый интерес.

Таким образом, после рассмотрения литературной урбанистики можно сделать некоторые общие выводы о данном направлении:

- 1) В первую очередь, литературная урбанистика не может существовать в отдалении от множества наук, изучающих город и связи, которые он порождает. Культурное, социальное, историческое, архитектурное и даже экологическое понимание города для литературной урбанистики крайне значимо потому, что городское пространство составляет многогранный комплекс, понять который с помощью одной составляющей невозможно. При этом основным интересом для литературоведения всё же остаётся отражение или выражение городского топоса, урбанистических мотивов или образов в литературном произведении.
- 2) Изображается город в разных литературных родах крайне своеобразно, так как экспликация влияет на пространственную составляющую текста, на общее восприятие, а также на эмоциональное и ментальное восприятие – данное влияние в особенности свойственно лирическому роду.

1.4. Городские мотивы и образы в лирическом тексте

Лирический текст в своём развитии обращает большее внимание на природные явления, чем на городские мотивы – подтверждение этому можно найти в монографии М. Эпштейна, которая направлена на описания некоторых мотивов и пейзажей русской поэзии. Природа в её разнообразных воплощениях интересует поэтов разного периода времени не только сама по себе, но и в противостоянии с городом и цивилизацией вообще – упоминая о лирике второй половины XX века, М. Эпштейн замечает тенденцию

возвращения к природным мотивом, как к чему-то спасительному и чистому (разумеется, по сравнению с городом) – «осознание тех гибельных тупиков, в которые завело человечество развитие технической цивилизации и оружия массового уничтожения, тоже не могло не выдвинуть задачу: вернуться блудному сыну природы в объятия щедрой любящей матери, почувствовать себя не царем и господином, а ее дитятею, нуждающимся в руководстве и попечении» [69, с. 31].

Разумеется, сам по себе город тоже довольно часто появляется в лирике писателей и поэтов, однако его появление, учитывая роль природного пейзажа в поэзии вообще, – невысказанное противостояние. Городские образы и мотивы появляются в лирике не сразу – в поэзии XVIII века возникает образ Российской Империи, страны вообще. Национальный пейзаж лирики Ломоносова носит принадлежность к стране – «Отверзлась дверь, не виден край, // В пространстве заблуждает око; // Цветет в России красной рай, // Простерт во все страны широко» [34, с. 87].

Появление образа города в лирике часто связывается с образом Санкт-Петербурга в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» - именно здесь мотивы и образы становятся непосредственно-урбанистическими, однако фиксируются они вокруг образа Петра I. Несмотря на то, что городские мотивы окружают именно загадочный образ Петра, как выражение пространства они тоже явлены – Петербург как бы соединяет два художественных времени, где в первом Петр только основывает город, а во втором явлен уже как фантастический «Медный всадник». Разливающаяся Нева и особенности построения города становятся частью сюжета. Разумеется, поэма сама по себе имеет более явную и чёткую сюжетную составляющую, поэтому городские воплощения в ней не соотносятся с типично-лирическими; тем не менее, рассмотреть подобный пример как этап развития мотивов и образов города в диахроническом аспекте необходимо.

В дальнейшем урбанистические мотивы и образы становятся в литературе довольно частыми. Во многом повлияло на это изображение

города и его элементов в прозе Н. В. Гоголя – в лирике подобного «переломного» момента не наблюдалось, однако всё чаще возникали образы цивилизации, технических инноваций и архитектурных сооружений и образ города в его динамике («Железная дорога» Н. Некрасова, «Город» Ап. Григорьева, «Есть город-крепость со своим уставом...» Г. Полонского и многие другие). В XX веке образ города приобретает особое значение – в лирике отдельных поэтов (Москва Цветаевой и Москва Окуджавы), а также в пределах целых направлений (символистский город и урбанистические мотивы футуристов).

Образ города в лирике соотносим при этом не только с мотивными структурами, но и с художественным пространством и даже художественным временем, если оно соотносимо с пространством и входит в понятие хронотопа. При этом вопрос о локативных структурах в лирическом тексте довольно неоднозначен – так как лирика крайне субъективна и эмоционально, топос в некоторых случаях воспринимается в качестве экспликации внутреннего состояния или одной из сторон противостояния природы и цивилизации. Разумеется, такое восприятие верно, однако мотивы пространственные ими не исчерпываются. Дело в том, что пространство в целом и городской пейзаж в частности имеют крайне наглядное воплощение в сознании человека. Подобные ментальные структуры просты для понимания, поэтому пространственная образность чаще всего воспринимается просто и подробно: «пространственный опыт - основа всякого знания человека о мире, ибо взаимодействие человека и мира всегда протекает в системе некоторых пространственных координат, точкой отсчета которой является человек» [14, с. 387].

Для понимания особенностей репрезентации городских (и шире, пространственных вообще) структур в поэтическом тексте следует также различать основные понятия, бытующие в литературоведении на современном этапе. Выражение пространства неоднородно, в зависимости от типа изображения формируется большинство структур художественного

произведения, а значит при его анализе необходимо использовать разные термины для диаметрально противоположных типов пространства. На текущий момент наиболее распространены два понятия, описывающие данную структуру: локус и топос. Понятие локуса определяется его бытованием в других языках: заимствованное из латыни, слово пришло в русский язык в качестве научного термина, однако в английском языке имеет более популярное значение: «LOCUS - the exact place where something happens or that is thought to be the centre of something» [1]. Определение указывает на определённую местность, его объективную реальность в мировом пространстве и её географическую очерченность. Именно поэтому понятие локуса определяется с помощью конкретности воплощённого в лирическом произведении пространства. Важно при этом отметить, что оно не должно быть реальным (имеющим полный аналог в реальном мире), так как речь идёт об искусстве, где безусловна идея правдоподобия – определение понятия кроется именно в конкретности пространства: его измеримости, выраженности и некоторых характерных черт.

Что касается термина «топос», его идея кроется в условности пространства и его универсальности – «Понятие «топос», известное со времен Аристотеля и определяемое им как учение об «общих местах», общих исходных пунктах, которые служат для изложения темы. Таким образом, топос принадлежит к пространству прежде всего с точки зрения категории дискурсивной, ментальной. Так, некоторые категории, которые приняты и понятны людям, нельзя отнести к пространству, скорее к категории «минус-пространство»: ничто, бездна, пустота, небытие и прочее. Подобные растяжимые и неконкретные категории понятны и воспринимаемы читателем и исследователем, поэтому определяются с помощью данного понятия. Ясность, вносимая подобным понятием при анализе художественного произведения крайне важна, особенно при изучении произведений эпохи модерна, постмодерна и некоторых течений Серебряного века.

Для лирики, в сущности, не всегда требующей реальной выраженности пространства, подобные категории очень важны. Появление любого пространственного модуля предполагает определённые акценты, изучение которых позволяет сделать выводы, не всегда осознаваемые стихийно, подсознательно. В лирике намного чаще за несоответствием художественного мира реальности «спрятаны» значения совершенно новые. Топос и локус как «знак» - крайне продуктивные единицы, так как материальность пространственного мира привычно воспринимается человеком, и его искажения или замещения особенно чувствительны.

Данными положениями объясняется не только значимость изображения мотивов и образов пространства в лирике, но и влияние особенности его описания на эмоциональное и психологическое восприятие того или иного произведения. Так, в зависимости от описания, городской пейзаж может быть бескрайним или ограниченным, пустующим или переполненным. Дело в том, что в урбанистической лирике, начиная с Серебряного Века, описывается не общее пространство города, а разнообразные локусы, которые и влияют на восприятие города в целом: изображение городского кабака или аллеи или парка абсолютно по-разному влияют на восприятие города в целом, его «характера» и «атмосферы». Абсолютно уникальная работа с пространством прослеживается в лирике И. Анненского, что подробно будет рассмотрено во второй главе данного исследования.

Выводы:

Параграфы 1.1. и 1.2. посвящены исследованию литературных мотивов и образов, при этом особое внимание уделяется определению данных терминов для поэтического текста, специфика их выражения. Мотив в качестве литературоведческого термина развивается в течение длительного периода времени: разные исследователи само определение мотива основывают на разных признаках, в частности, на неразложимости или типичности. Значимым признаком мотива является и повторяемость – она лежит в основе лирического мотива, тогда как прозаический мотив связан с

сюжетной канвой произведения. Таким образом, мотив — это устойчивая категория произведения, рассматриваемая с точки зрения её повторяемости и типичности, то есть имеющая значение, которое является традиционным или специфичным для творчества определённого автора или конкретного произведения.

Образ в его литературоведческом значении связывается с понятием о знаках и их значениях: взаимодействием означающего и означаемого в их взаимодействии. При этом образ тесно связан со всеми элементами художественного произведения, так как является его «строительным материалом». Образы в литературе – способ изображения реальности, его «переложение» на художественную действительность. Несмотря на то, что лирический и прозаический образ отличаются, существует некоторая общность в понимании данного явления для литературы в целом. Так, образ – понятие, связанное с реальностью, выраженное художественным языком и имеющее конкретное значение, взаимодействующее с другими образами в сложной системе.

Выражение данной категории в литературе крайне многообразно – возможна вариация от более типичного к собирательному, а затем к нетипичному для литературы в целом, идиостилю писателя или произведений конкретного временного периода. Прозаический образ имеет тесную связь с сюжетом; в лирическое же особое значение имеет ракурс передачи образа. Субъект (сам по себе тоже являющийся крайне значимым образом) окружён различными образными системами, которые отражают не сам предмет или явление, а его восприятие лирическим сознанием.

Параграфы 1.3. и 1.4. определяют место литературной урбанистики в литературоведении, а также особенность экспликации города в лирическом произведении.

Литературная урбанистика тесно связана с различными научными дисциплинами, изучающими города и их взаимосвязи. Город представляет собой сложный комплекс, который невозможно полностью понять через

призму одной дисциплины, поэтому урбанистическое пространство можно исследовать в качестве экономического, политического, социального или культурного аспектов, а также их взаимодействия и взаимовлияния. Для литературоведения основными объектами изучения является выражение городского пространства в его многообразии, воплощение урбанистических мотивов и образов в литературных произведениях. Город в литературном произведении становится не только мотивной и образной структурой, но и художественным пространством, «местом действия»; а в некоторых случаях и персонажем, одним из действующих лиц.

Урбанистическое пространство в лирике на протяжении длительного времени являлось в том числе одним из «частей» сопоставления городского и природного пространства. Со временем город стал не просто образом, характеризующим цивилизацию и её губительное воздействие на человека и реальность, но и местом жизни людей, культурным центром, особым пространством с техническими инновациями и ускоренным темпом жизни. Крайне важно в контексте поэтического произведения рассмотреть город в качестве пространства, которое для лирики не является необходимым. Возникновение любого пространственного аспекта подразумевает определённые нюансы, анализ которых приводит к выводам, не всегда осознаваемым интуитивно. В лирике часто за расхождением художественного мира с реальностью скрываются совершенно новые значения.

ГЛАВА II. ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОРОДА В ЛИРИКЕ И.Ф. АННЕНСКОГО

2.1. Особенности поэтического мира И.Ф. Анненского

Положение И. Ф. Анненского в контексте исторического периода конца XIX-начала XX века в соотношении с творческими методами поэта вызывает у литературоведов некоторые затруднения: причисление Анненского к символистам, акмеистам или, напротив, его обособленность и особое положение среди литераторов эпохи является вопросом в литературоведении довольно спорным – связано это, прежде всего, с особенностями возраста и довольно позднего входа в поэзию: «в 1900-х годах Анненский должен был бы быть патриархом движения; вместо того он был начинающим поэтом.» [26, с. 288]. Особенности времени при этом выражаются в лирике крайне ярко: влияния различных тенденций того времени активно накладываются друг на друга, образуя иногда нетипичный, но крайне гармоничный синтез. «Много напластований обнаруживается даже в пределах небольшого по объёму «Кипарисового ларца»: русская лирическая классика, русский романс, французский и русский символизм, эпохальное эстетство и стиховое экспериментаторство, и в то же время воздействия психологической прозы XIX века.» [то же, с. 289]. Восприятие же самого поэта позволяет сделать вывод об особенной роли символа в поэзии: «в поэзии есть только относительности, только приближения — потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может. Все дело в том, насколько навязывается ей всегда вне ее, в нас лежащий образ.» [7, с. 338].

При этом однозначное рассмотрение поэта как представителя символизма невозможно. Н. Ткачева замечает: «Анненский был единственным из современных русских поэтов, чье творчество могло стать моделью для акмеизма. В то время как символисты избегали, а футуристы отвергали его, эстетические принципы акмеистов во многом перекликались с эстетикой Анненского. Анненский и акмеисты, по мнению автора, стремились «навести мосты» между русской и западной культурой и понимали, что искусство – это

единственное средство преодоления распавшейся связи времен.» [63, с. 6]. Именно поэтому положение поэта само по себе промежуточно: Анненский становится «своеобразным связующим звеном между поэтами двух разных поколений - символистами и акмеистами» [32, с. 40].

Уже в этом многообразии влияний, в некоторых случаях друг с другом почти противоположных – как, например, символизм и психологическая проза реализма прослеживается двойственная манера творчества Иннокентия Федоровича Анненского. Лирика его часто являет описание бессонницы, тоски, болезни, кошмара – эпизодов крайне пограничных, когда реальность мешается или с бредом, или с потусторонним; когда ничего не является ясным и может трактоваться по-разному.

То же касается и почти магистрального мотива Тоски, который возникает в лирике на протяжении всего времени: эмоция обычно возникает от того, что сознание, мысль, чувство ограничено телесным, в результате чего внутреннее как бы «запирается», ограничивается человеческим. В результате лирика в своей основе являет постоянный и томительный, часто тщетный поиск смысла бытия: ненастоящего и ненадёжного в его земном выражении. Анненскому известно, что мир, в его оппозиции вечного, небесного, Божественного и земного, тщетного и искусственного ненадёжен, и попытки найти хоть какой-то смысл приводят к мукам. При этом всё в лирике, от системы образов до лирического героя, пропитано этой двойственностью, в которой один элемент неизвестен и непознаваем, а второй, более явный и реальный, в поисках теряется и становится лишь отражением. Вот что по этому поводу пишут М. Ю. Лотман и З. Минц: «Мир настолько ненадежен, что в нем не только нельзя отличить, «это маска твоя или ты», но и разрушается даже единство своего «я». С одной стороны, это связано с темой двойничества: лирический герой Анненского преследуем двойниками, от которых он не может избавиться. Более того, взгляды в своего двойника, он не может определить, кто же из них двоих — «я».» [36, с. 37].

Соотношение поэта с символизмом и акмеизмом ввиду тематики, построения системы образов и доминанты символа в лирике являются не единственным. Строгие стихотворные формы, обращение к природе в её бесконечных и монументальных реализациях, а также особо «сконструированные» образы (намеченные, но не оформленные чётко, являющие как бы впечатление от восприятия) позволяет соотнести стихотворение Анненского с творчеством А. Фета ([Некрасова 1991], [Петрова 2010], [Дубинская 2011]) – схожесть их импрессионистической манеры, а также своеобразие соотнесения содержания образа и его выражения позволяет проследить активную связь двух поэтов. «Основой типологического сближения художественных систем А. Фета и И. Анненского оказалась характерная для них тенденция к ориентации ряда языковых приемов на завуалированность связи образа и денотата» – замечает Е. Некрасова [43, с. 116].

Компаративный подход к исследованию творчества Анненского вне зависимости от мнения о положении поэта в ряду других вскрывает ещё одну крайне значимую особенность его творчества – формальное многообразие, стилистическая, лексическая и даже строфическая особенность построения стихотворений, переложений и переводов. Связано это во многом с тем, что художественную литературу – современную русскую и зарубежную, а также античную – он исследовал в качестве критика («Книги отражений» [7]) и в качестве переводчика, преподавателя. Разумеется, восприятие филологом образов, мотивов и их формальное выражение значительно отличается: в них имеется определённый профессионализм. М. Волошин по этому поводу замечает: «он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова: нового настолько же, как старого. Он наслаждался построением фразы современного поэта, как старым вином классиков; он взвешивал ее, пробовал на вкус, прислушивался к перезвону звуков и к интонациям ударений, точно это был тысячелетний текст, тайну которого надо было разгадать.» [20, с. 523].

Именно поэтому большой интерес исследователей связан именно с соотношением формального и содержательного, в точности и техничности их выражения. Это, разумеется, не становится показателем «искусственности» поэзии И. Ф. Анненского, а позволяет уделять особое внимание всем формальным составляющим, так как созданы они были не только посредством поэтического таланта, но и с высоким уровнем понимания поэтической формы и её взаимовлияния на содержание. Нередко внимание обращают на особенности построения лирических сборников – форма своеобразных циклов-«трилистников» сама по себе рождает двойственность единства и дискретности. А. Дубинская, к примеру, замечает: «Книга Анненского «Тихие песни» строится на разноуровневом взаимодействии одновременно дискретных и целостных стихотворений, включенных в состав той или иной оформленной (или графически неформальной) автором группы текстов» [30, с. 6]. Специфика «отражений», формального и содержательного планов становится одной из основных особенностей творчества поэта: в своём многообразии данная категория становится такой же полноправной для изучения, что и остальные, более традиционные. Разумеется, литературоведение редко исследует исключительно формальные или содержательные особенности ввиду их тесной взаимосвязи, однако лирика Анненского предполагает исключительную семантизацию всех формальных элементов, а также предельную формальную выраженность (или нарочитую невыраженность, с помощью своеобразного «минус-приёма») содержательного пласта.

2.2. Образ города в поэзии Серебряного века

Несмотря на разные подходы к соотнесению творчества И. Ф. Анненского с современными ему, а также предшествующими (и даже последующими) течениями, чаще всего творчество поэта сопоставляется именно с символизмом. Даже сама идея символа в литературе, заключающаяся в его многообразии и сложности, изменчивости крайне релевантна для

поэтики Анненского, для передачи действительности в его лирике. Разумеется, связано это в том числе и с тем, что символизм как явление был известен поэту во многом из стихотворений и манифестов «парнасцев» и «проклятых поэтов», активно пишущих в конце XIX века (П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо, Ш. Бодлер и др.). Анненский активно занимался переводами и переложениями некоторых их стихотворений, в 1904 г. В качестве приложения к «Тихим песням» выходит своеобразный сборник стихотворных переводов под названием «Парнасцы и проклятые». Особая форма организации сборника и соседство поэтов, не относящихся к одному течению [6, с. 64-67] подтверждает замысел автора не познакомить общественность с текущим положением французской поэзии, а рассмотреть основные темы, волнующие французский символизм. В сборнике объединяются стихотворения, сопологаемые самим Анненским – стихотворения, имеющие одно название или схожую тематику, находятся рядом, даже если не относятся к творцам одного направления – стихотворение Поля Верлена «Песня без слов» («Il pleure dans mon cœur») предшествует стихотворению «Сплин» (Spleen «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle») Шарля Бодлера, что, ввиду схожей тематики, читателем сопологается [44, с. 98-99]. В сборнике-приложении – рецепция И. Ф. Анненского видения французскими поэтами романтизма и модернизма идей смерти, страдания, двойничества и взглядов на внешний мир – природный и городской.

Влияние мировой культуры на Анненского прослеживается в его лирике глобально, однако этим система внешних связей не исчерпывается: русские ранние символисты, к которым в некотором случае без сомнений относят и Анненского ([Ханзен-Лёве 2003], [Гашева 2011]), имеют тесную связь с его творчеством. Дело не столько в системе взаимопроникновений, сколько в понимании общей тенденции восприятия поэзии у представителей того периода, которую можно проследить на примере творчества символистов. Так, о понимании символического известно следующее: «символическое всегда

лишь намекает; символ выражает вечное во временном. Согласно Мережковскому, символ дает возможность «мерцать» «несказанному» [65, с. 70].

Разумеется, идея символизации в лирике того времени предельно комплексна – символизировались звуки, цвета, формы и, разумеется, светотени и отражения. Символическим же значением обладали и реальные образы, отнесённые к миру вещному – к ним относится в том числе и город в его архитектурном, географическом и социальном положениях. Наиболее ярко это можно проследить в цикле Блока «Город» (1904-1908). Городские символы делятся на цветовые, звуковые, персонажные и, разумеется, предметные (по Спиваковой). С помощью их синтеза создаётся многомерное символическое поле, которое оказывает влияние именно многообразием экспрессивно-оформленных символов – переполненность городского пространства образует в стихотворении столько символических уровней, что при первичном восприятии подсознательно улавливается не их явленность, а семантические и экспрессивные воплощения.

Обращение к урбанистическим мотивам и образам необходимо символистам для того, чтобы очертить городское пространства в качестве места явленности мира, дать точку опоры на реальность, чтобы затем «населить» её символами – разными в зависимости от художественного мира поэта. У декадентов, а особенно у В. Брюсова, образ города соотносится с идеей цивилизации, при этом подчёркнуто замкнутой, пространственно-ограниченной. Природная тьма города у Брюсова (с электрическим освещением) становится звеном крайне значимого для поэта противопоставления Света и Тьмы. [Сатретдинова 2012]. При этом и несвойственной для декаданта позитивной семантикой наделяет город тоже именно Брюсов (ст-е. «Городу», 1906) – «Город становится аналогом стихотворения-артефакта, аналогом книги; оба они — и город, и книга — в своей оригинальной "сделанности" и "планомерности" конфронтируют с хаотичной случайностью природы» [65, с. 299].

Урбанизм символистов предполагает довольно устойчивые коннотации города в лирике: он противопоставляется природе (что встречается и раньше, см. параграф 1.4 данного исследования), реализует инфернальное сознание и становится дьявольским носителем пороков, а также рассматривается с позиции замкнутости, своеобразной «тюрьмы» для страдающего лирического сознания. Именно поэтому часто реализован он в «агрессивных» звуковых категориях шума, крика, который преследует отовсюду. Нередко происходит и наоборот – город явлен в состоянии сна, пограничного времени суток (рассвет, закат, ночь).

Довольно часто поэты-символисты обращаются к урбонимам (реальным названиям городов) Москвы и Петербурга – связано это в том числе и с тем, что в данных городах существовали два равноправных «объединения» – З. Гиппиус и Д. Мережковский объединяли символистов Петербурга, В. Брюсов – Москвы. В лирике последнего Москва становится топосом крайне символическим как в самой номинации, так и в общей тональности стихотворений, связанных с ней. (ст-я «Я знал тебя, Москва, ещё невзрачно-скромной» (1909 г.), «Советская Москва» (1921 г.)). Город с многовековой историей способствует передачи динамики изменений века, внедрения новых, иных законов и принципов. При этом и сам он меняется, так как подвластен обществу, которое в нём развивается. У Брюсова Москва – символ общества в его совокупности и динамике.

Петербург для Зинаиды Гиппиус стал урбонимом-символом революционной России, которую она не принимала – ещё до эмиграции, в 1914 году она пишет стихотворение «Петроград» [27, с. 206], где крайне ярко выражается сопоставление города «нового» и «старого», великого в своей истории – реализуется это на фоне корреляции названия с заключительной строкой («Прекрасно-страшный Петербург!»), где город имеет «старое» название. Так, город противопоставляется сам себе, раздваивается на основании разного времени и «событийного кода». До революционных событий город тоже становится магистральным образом стихотворений – В

стихотворении «Петербург» 1909 года [27, с. 143] урбанистическое пространство представляется мрачным, наполненным тяжестью и «влажгой». Данная экспрессия для Гиппиус – «декадентской мадонны» – крайне типична. Петербург в стихотворении прочно ассоциируется именно со смертью, тьмой и разложением («Твоё дыханье – смерть и тлень»). Подобное восприятие городского пространства, как выяснилось, свойственно для символистов и по отношению к городу как условной единице (об этом было упомянуто выше), а также как к конкретной единице реального мира.

Упоминаются у символистов и другие урбонимы – довольно часто встречаются образы городов у Бальмонта: «Как правило, это характерно «лирические» портреты, своеобразные импрессионистические зарисовки» [40, с. 131]. Чаще всего возникает в его лирике образ Парижа, который в своём воплощении портретен – именно облик города Бальмонт воплощает вне зависимости от пафоса и тематики стихотворений.

Всё вышеупомянутое становится наглядным подтверждением того, что мотивные и образные системы символистов (в особенности старших) находят явную переключку с творчеством Анненского. Что касается города, несмотря на довольно разный подход к его изображению, (связанный, очевидно, с идиостилем поэтов) морральные и пограничные мотивы, а также реализация урбанистического пейзажа с помощью архитектурных образов в сочетании с общей атмосферой (время года, время дня, небо и водоёмы, способствующие передачи простора/ его отсутствия) у символистов и у И. Ф. Анненского крайне схожи.

2.3. Городская «двойственность» в творчестве И.Ф. Анненского

Перед определением двойственности (дуальности) в качестве одной из особенностей лирики Анненского необходимо прояснить данное понятие как литературное явление. Её специфика – в наличии неких «двух» целых, обособленных настолько, чтобы можно было выделить их из пространства текста. Необходимо при этом, чтобы между ними существовали некие

отношения – они могут соотноситься как антонимичные значения (жизнь и смерть), как бинарные оппозиции (человек и его отражение) или быть категориями одного явления (смычок и струны – части скрипки). При этом их противопоставленность абсолютно не является необходимой чертой – достаточно, чтобы предметы соотносились хотя бы по одному признаку.

Лирическая двойственность ощутима не только в творчестве конкретного поэта – она свойственна лирике, а также литературе вообще: существующие и переплетающиеся «форма» и «содержание» связаны между собой как «выражаемое» и «выражающее», а значит, по сути своей, двойственны. Г. Гегель, говоря о поэзии, упоминал: «поэзия началась, когда человек стал выражать себя; сказанное для нее существует *только затем, чтобы быть высказанным.*» [24, с. 494] Именно поэтому мы говорим о дуализме денотата и референта в литературе и языке вообще.

При этом обнаруживается подобное явление не только относимо к лирике вообще, но и в множестве её «составляющих». Яркий пример тому – выражение лирической двойственности в какой-либо временной промежуток. Так, Д. Пэн замечал: «двойничество, как проистекающее из родовой сущности лирики, должно активизироваться в эпохи наиболее благоприятные для развития лирики.» [53, с. 4]. Вполне очевидно, что Серебряный век является одним из «благоприятных» временных отрезков – это наблюдается в том числе и исходя из литературного наследия данного времени. И роль двойственности в поэзии большинства авторов того времени достаточно значительна для того, чтобы рассматривать её в том числе и как тенденцию.

Важно также заметить, что в художественном мире писателя явление дуальности может быть выделено вне зависимости от предыдущих параметров. Двойственность в качестве особенности идиостиля прослеживается на уровне «содержания». Эксплицируется это на формальной стороне произведения – прослеживается дуальность как композиции, персонажей, художественного времени или пространства, так и мотивов, тропов, лексики и даже звуков (при выделении звукописи).

Двойственность в лирике И. Ф. Анненского, упоминавшаяся ранее в исследовании (параграф 2.1.), крайне важна для понимания мотивных и образных структур в лирике поэта. Нередко подобный «взгляд на мир» связывают с его идиостилем вообще – «Анненский был поэтом тщательно скрываемой открытости», замечает Е. Евтушенко. [51, с. 9] Идеи двойственности в лирике поэта приводит к раздвоениям на всех уровнях. От пересекающих весь идейный пласт оппозиций появляется мотив порога, границы и мгновения, уходящего навсегда с каждым новым, сменяющим его. Фактически, лирика И.Ф. Анненского эксплицирует два соотносимых друг с другом элемента, при этом ни к одному из них сам поэт не принадлежит – в стихотворениях выражается эта граница, черта и невозможность лирическим героем её преодоления.

Подобная идея двойничества распространена и на урбанистическую топику поэта: положение лирического субъекта в реальности, его место среди городского пространства с социальной точки зрения, а также сама атмосфера города, выбранные для изображения места и времени дня – всё это значительно влияет на образную структуру, на субъектность и на эмоциональную составляющую стихотворения. Для восприятия раздвоенного лирического сознания необходимо соотношение с реальным миром, ведь понимание того, как воспринимается пространство, невозможно без осознания того, о каком пространстве речь. Урбанистические мотивы позволяют соотнести город как привычное человеку явление с тем городом, в котором существует лирическое сознание. Изображается ли оно реалистично или искажено настолько, что город узнаётся в нём не сразу – всё это помогает понять лирическое сознание и его взгляд на мир.

Городское «двоемирие» в лирике И. Ф. Анненского воплощается по-разному: в основе остаётся факт двойственности, однако два сопоставляемых мотива или образа от стихотворения к стихотворению могут меняться. Это становится возможным прежде всего потому, что город представляет собой сложное семантическое поле, а значит акцент может быть на любом из

составляющих (к примеру, оппозиция с городом как пространством возможна как с природой, так и с деревней). При этом отличительной чертой поэтики автора также является дуальность в самой номинации – ярче всего это выражается формально, с помощью лексических особенностей и перифраз. Денотативная соотнесённость образа (по выражению Е. Некрасовой) смещается с помощью употребления многозначных слов. Каждый образ с помощью этого «расслаивается», становится неоднородным сам по себе, что в том числе и рождает двойственность интерпретации. Денотат не постоянен: он постоянно изменяется, переименовывается, образы постепенно заменяют друг друга (Некрасова указывает на это на примере образности стихотворения «Квадратные окошки» [43, с. 64]). Подобное явление позволяет серьезно рассматривать вопрос о связи Анненского с импрессионистичной поэтической экспликацией: образные системы размыты и наделены семантикой впечатления. Ещё одним доводом в эту пользу можно считать пейзаж и его формирование в стихотворениях. В первую очередь, речь идёт о природном пейзаже: «У него острый взгляд импрессиониста на природу.», замечает М. Волошин [20, с. 527].

Однако и городское пространство может воплощаться подобным образом – импрессионистично, двойственно именно в смещении образа самого денотата, в его изменчивости. Проследить это можно, к примеру, в образах стихотворения «Весна» [8, с. 141] – образ берёзы в первых строках («В жидкой заросли парка берёза жила») замещается образом девушки («В майский полдень там девушка шляпу сняла»), а затем и юноши («Её милый дорезал узорную вязь»). Стихотворение описывает одно и то же художественное пространство – парк, по всей вероятности городской (предположению способствует эпитет «жидкий»), однако специфика художественного времени способствует появлению подобной «импрессионистичности». Берёза в парке «жила» задолго до «майского полудня», когда в парке появились парень и девушка – на это указывает заключительная строка («Как на мёртвой берёзе и ярки цветы»). В пределах

одного стихотворения берёза и жива, и мертва. При этом молодые люди – влюблённые, юные и весёлые – обладают противоположной «чёрной» берёзе живостью; на это же указывает и майский полдень, время цветения. В двойственности жизни и смерти, где даже смерть может быть «заражена» жизнью (на это указывает последняя строка) особенность изображения пейзажа данного стихотворения.

Итак, одним из способов воплощения пейзажной (в том числе и урбанистической) двойственности является «размытость» образа, его изменение и специфическое положение во времени. Другим же способом реализации дуальности является обращение непосредственно к образам. Урбанистическое пространство реализуется не только с помощью непосредственной реализации топоса, но и посредством образных структур. Так, к примеру, происходит в стихотворении «Я на дне» [8, с. 121], включённый в «Трилистник в парке». Образ можно назвать урбанистическим, потому что во всех стихотворениях трилистника речь идёт о памятниках, которые можно встретить в городском парке, к примеру, Санкт-Петербурга или Царского Села. В данном стихотворении речь идёт о фонтане, на верхней части которого находится статуя Андромеды, а точнее об осколке руки данного памятника.

Специфика изображения реализуется уже здесь – сначала основным образом становится обломок, о принадлежности которого к чему-либо не упоминается («Я на дне, я печальный обломок»). По ходу стихотворения «проясняются» некоторые детали («Надо мной зеленеет вода», затем, уже во втором катрене, «Помню дым от струи водомёта»). Становится ясно, что описываемый образ – фонтан. В финале же обнаруживается «принадлежность» и самого обломка («Но тоскует по мне Андромеда// С искалеченной белой рукой»). Двойственность же образа состоит в специфике его построения: как часть и целое соотносится обломок и памятник, при этом аналогично соотносится памятник и фонтан. Образ зелёной, стоячей воды, области «погребения» обломка как бы чужероден осколку, его область – небо

(«Помню небо, зигзаги полёта»). Вода при этом – необходимая часть самого фонтана.

На данных примерах наглядно прослеживается, что двойственностью могут обладать не только разные образы или мотивы, сопоставляемые друг с другом, но даже один образ, в своём комплексном изображении довольно гармоничный, но в соотношении частей рождающий подобную дихотомию.

2.4. Типология урбанистических мотивов и образов в лирике И.Ф. Анненского

Лирика И. Ф. Анненского крайне специфична и узнаваема – «Голос Анненского нельзя спутать с другими голосами русской литературы» [2, с 2]. Одна из особенностей автора состоит в частом обращении к топике, её образам и мотивам. Во многом это связано с особенностью создания семантического «кода» стихотворений – так или иначе, они всегда представлены в каком-то пространстве, соотносимы с реальным миром. Иногда это ограничивается описанием некоторых предметов, частей дома, природных явлений и прочего; в других случаях речь идёт о целых улицах, аллеях, усадьбах. Именно поэтому пространство в стихотворениях всегда узнаваемо, крайне просто воссоздаётся урбанистический или природный пейзаж, замкнутое или открытое пространство. В зависимости от того, какое эксплицируется пространство, меняется специфика нарратива. Становятся возможными разнообразные антиномии; пространство само по себе, без лексических и художественных эмоциональных усилителей предполагает определённые коннотации.

Значимо пространство и для воплощения двойственных мотивов и образов. Именно оно способствует наиболее наглядно «раздвоить» некоторые явления, позволяет воспринимать их в качестве условной реальности (разумеется, порождаемой лирическим сознанием), а не мыслеобразом, существующим исключительно в сознании лирического субъекта. Построение стихотворения на «минус-пространстве», то есть с подчеркнутым отсутствием любых указаний на топос, тоже встречается в лирике Анненского – таким

образом, к примеру, строится стихотворение «Двойник» [8, с. 56]. Оппозиция «я»//«он» в данном случае именно ментальная, так как сами носители двойственности существуют исключительно в пределах сознания и возможны только там. Всё это – грани, облики одного человека, которые наиболее чётко чувствует только он, так как формально они никак не реализованы. Именно поэтому в данном случае целесообразно говорить именно о приёме «минус-пространства», а не просто о его отсутствии.

Любая дихотомия, которая способна реализовываться в пространстве, чаще всего именно топически представлена – наиболее ярким становится образ визуальный, тот, который автор (а затем и читатель) сможет «сконструировать». В пределах этой же пары (антиномии «я»// «он») можно выделить уже другое стихотворение: «У гроба» [8, с. 56], которое в сборнике «Тихие Песни» предшествует ранее упомянутому. Пространство квартиры, описание некоторых вещей появляются для того, чтобы раскрыть образ покойника, которого лирический субъект соотносит с самим собой. Все предметы квартиры крайне символичны, связаны с миром смерти – накрытый рояль (символизирующий молчание, невозможность звучания), зеркала, отрывной календарь («Давно с календаря не отрывались дни») часы («Но тикают ещё часы с его комода»). Пространственные реалии становятся единственным способом показать мертвеца вне времени, в его бытийном «прошлом», в его привычках.

Подобные функции выполняет и урбанистический пейзаж: становится способом реализации двойственности на материале городского пространства. Так как город – сложная система организации жизни людей, репрезентация его может быть разной. Иногда топоним узнаваем, так как передаётся с помощью урбонима или топонима, в некоторых случаях на него указывается аллюзивно, с помощью пространственных, архитектурных, природных особенностей. Возможна также ориентация на условно-урбанистическое пространство: очевидно, что речь идёт о городе, однако к конкретному городу это не относится, рассматривается так называемый «собирательный образ» города.

В лирике И. Ф. Анненского урбанистические мотивы и образы представлены разнообразно. Нельзя говорить об устойчивом «образе города», который развивается от стихотворения к стихотворению. Подобное явление можно было проследить, к примеру, у символистов (см. п. 2.2.). Вероятно, связано это с тем, что пространство у Анненского способствует воплощению двойственности. Оно – один из основных «инструментов», которые делают дуальность зримой, позволяют воспринимать её комплексно, именно в качестве взаимодействующей системы. Именно поэтому, рассматривая данный индивидуальный художественный метод, важно дифференцировать городские образы. Деление на типы поможет наиболее чётко проследить зависимость экспликации от семантической нагрузки конкретного образа или мотива, а также стихотворения в целом. Релевантна дифференциация и по той причине, что корпус стихотворных текстов И.Ф. Анненского с урбанистическим пейзажем делится на несколько категорий. При этом в пределах одной и той же категории мотивы воплощены похожим образом – не одинаково, но по одной структуре, которая одинаково влияет на семантический пласт. Подобная типология уже предпринималась исследователями Анненского: так, например, схожее деление можно проследить в работе Н. Налегач [41].

Итак, в зависимости от воплощения урбанистических мотивов и структур в лирике И. Ф. Анненского можно выделить два типа стихотворений:

- 1) Образ города в его собирательном значении, «условный город».
- 2) Реалии города; мотивы, воплощённые комплексно или частично.

Подобное деление – лишь первый уровень типологии. Каждая из категорий имеет определённые типы, которые подробнее будут рассмотрены и подтверждены далее.

Первая категория – город в его образном воплощении – представляет собой подчеркнуто-условное пространство. Уникальность конкретного города в нём отсутствует, однако специфические черты позволяют отнести подобное художественное пространство к урбанистическому. Обычно они

представлены описаниями памятников, фонтанов, но чаще реализуются с помощью передачи социальных взаимодействий. Образы людей, их взаимодействия или даже общение, а также взгляд лирического субъекта на социум становятся основными образными репрезентациями.

Вторая категория – реалии города – воплощает урбанистическое пространство с учётом «пространственного» интертекста. При этом интертекстуальность в данном случае стоит понимать не в качестве культурной аллюзивности, взаимодействия культурных и лингвистических текстов (Ю. Кристева [32], Р. Барт [11]); но в качестве «открытого диалога» с читателем (М. М. Бахтин [12]). Воплощается это с помощью прямого указания на город в названии или тексте стихотворения, а также воссоздаются с помощью описания парков, аллей, мостовых и улиц, зданий и сооружений. Нередко также способом передачи подобных мотивов или образов становятся специфические пространства, свойственные городу – библиотека, вокзал, трактир и прочее.

2.5. Образные репрезентации города в поэзии И.Ф. Анненского

Одной из категорий включения городского пространства в литературное произведение является конструирование условной реальности, соотносимой с привычной читателю. Она не связывается с конкретной географической реальностью, однако представляет собой «собирательный образ» некоего типичного топоса. Подобные структуры активно реализуются как в прозе, так и в поэзии – известный «город N» (у Гоголя, Тургенева, Чехова и других) становится условным обозначением небольшого, часто уездного или губернского города, который представляет собой типичную провинциальную урбанистическую единицу. Нет необходимости в подробностях расписывать устройство, население, политическую обстановку и материальную обеспеченность жителей, если это не необходимо для развития сюжета или раскрытия персонажа – читатель осознаёт, что представляет собой подобный город. Подобное формирование пространства работает в какой-то степени

аллюзивно, предполагая некоторые знания об устройстве города вообще и русской провинции в частности.

Лирика же конструирует подобные образы иначе: типичное пространство в некоторых случаях даже узнаваемо и соотносимо с конкретным городом, что в данном случае является вторичным по отношению к самому образу. Подобное описание может быть применимо к любому городу; акцент сделан не на узнавании, а на самом описании, образной структуре. Именно поэтому «собираТЕЛЬный» образ города в лирике реже представляет собой комплексный урбанистический мотив: существует несколько основных способов выражения «условного» города. Чаще всего это локальный городской образ, который стоит «в центре» стихотворения. Его городская соотнесённость – вспомогательная коннотация. Для понимания многогранности и смысловой соотнесённости образа урбанистическая принадлежность крайне значима, однако не центральна. В лирике Анненского подобный тип прослеживается в стихотворениях из «Трилистника в парке» («Я на дне», «Бронзовый поэт», «Расе») [8, с. 121-122], стихотворения «Весна» и «Осень» (из «Контрафакций») [8, с. 141], «Электрический свет в аллее» [8, с. 61].

Другим способом экспликации «образного» городского пространства становится город, воплощенный с помощью одной из урбанистических категорий. В лирике Анненского такими категориями становятся социальные взаимодействия или архитектурное устройство. С помощью реализации диалогов людей на улице создаётся условно-городское пространство. Данный тип можно назвать наиболее спорным, так как непосредственно-урбанистических черт в нём нет, относить его к репрезентации городского пространство необходимо с оговоркой: социальные взаимодействия, очевидно, свойственны не только жителям города. При этом в лирике Анненского, по нашему мнению, подобным образом воплощается именно урбанистические мотивы: стихотворение предполагает некий полилог, который воссоздаёт шум города, его переполненность и суматоху.

Архитектурные же реализации обычно представляют собой локальное изображение улиц, каменных домов и мостов, зданий – всё это само по себе составляет правдоподобное пространство в его воплощении именно лирическим сознанием.

Примерами данного типа являются стихотворения «Нервы» [8, с 151], «Шарики детские» [8, с. 129], а также «Тоска белого камня» и «Дождик» [8, с. 108-109].

При переходе к более подробному анализу некоторых из вышеупомянутых стихотворений, необходимо ещё раз крайне чётко разделить два типа выражения «собирательных» мотивов и образов города. Итак, в пределах «собирательного» урбанистического пейзажа выделяется два типа:

1) Конкретный «урбанистический образ».

Примером первого типа становится стихотворение «Я на дне» – помещённое в «Трилистник в парке», оно, как и два других, повествует о памятниках в городском (возможно, Петербургском или Царскосельском) парке. Образ обломка, возникающий с первой строки стихотворения («Я на дне, я печальный обломок») не позволяет сделать вывод о принадлежности образа к памятнику, однако дальнейшее формирование пространства вокруг позволяет определить, что обломок находится в фонтане. Образы воды, мрамора, «синего огня» водяных струй появляются постепенно; создаётся ощущение, что фонтан передаётся в том времени, когда обломок руки статуи Андромеды ещё не лежал в воде. С помощью двойственной передачи пространства создаётся иллюзия «двойного» времени – фонтан в прошлом и «сейчас». О плачевном состоянии сооружения свидетельствует не только сам обломок, но и зацвётшая вода без движения («Надо мной зеленеет вода»). Несмотря на то, что для фонтана вода – стихия привычная, для обломка стоячая зеленеющая вода фонтана становится как бы могилой, местом его заключения.

Дуальна и причастность самого обломка: заключительный катрен указывает на то, что он – часть руки статуи Андромеды, однако

конструируется образ обособленно. Сам по себе образ Андромеды, по древнегреческим мифам и известным отрывкам трагедии Софокла, связан с водой. Героиня была отдана в жертву морскому чудовищу, которого послал Посейдон, однако была спасена Персеем. Анненский же «раздваивает» и этот образ – часть статуи Андромеды (обломок – её рука) всё же погибает под толщей воды. Всё это разворачивается в крайне реальном пространстве, для построения образа необходим лишь городской фонтан, наполняемый античной и философской символикой.

Стихотворения «Весна» и «Осень», объединённые общим сюжетом и помещённые под заголовок «Контрафакции». Интересно уже само взаимодействие двух стихотворений между собой – в центре повествования образ сухой, почти мёртвой березы в городском парке, однако стихотворения имеют разную экспрессию. Символика заглавия и времени года в связи с деревом наглядна: весна в качестве рассвета жизни изображает любовную историю, от которой почти «оживает» мертвое дерево, осень же – жизненный закат, меланхоличное и тяжелое время – образно описывает самоубийство, повешение на этом же дереве. Сама берёза является образом двойственным, так как объединяет урбанистический символ (дерево в городском парке), и является носителем природного начала, хотя и почти мёртвого в городских условиях. Город в данном случае – пространство вселенское, единственный свидетель расцвета и заката человеческой жизни.

2) Мотив города, реализуемый с помощью одной городской «черты» (социальное взаимодействие/архитектурная специфика).

Данный тип наиболее наглядно воплощается в стихотворении «Нервы» [8, с. 151]. Заголовочно-финальный комплекс (первые и заключительные строки) с помощью рефрена «закольцовывают» композицию, формируют временную и пространственную ограниченность – всё, что происходит в стихотворении, имеет локальное воплощение в художественном времени и пространстве. Сам лирический субъект (в данном случае наблюдающий, не деятельный) напоминает фигуру автора драматического

произведения. Начало представляет собой определённые пространственные ремарки («Балкон под крышею. Жена мотает гарус. // Муж так сидит. За ними холст и парус.») и указывает на раскалённую улицу в пыли. Стихотворение почти целиком мозаично построено из реплик: именно они воссоздают урбанистическое пространство.

Городская принадлежность определяется по образу пыльной улицы, отсутствию деревьев помимо одной «печальной» сосны, а также постоянным внешним шумам и крикам, которые доносятся на балкон, где беседуют муж и жена, с улицы («...Морошка, ягода морошка!», «...Ландышов, свежих ландышов!», «Яица свежие, яица!// Яичек свеженьких?»). Образы то возникающих, то исчезающих почтальона, дворника, служанки Аннушки, а также некоего господина, который «проходит третий раз» (в нём можно предположить сам лирический субъект) создают эффект суматохи, городской «наполненности людьми» – супруги в основном обсуждают именно людей, хотя очевидно, что общество их тяготит так же, как душный день, в который всё это происходит. Стихотворение – яркая репрезентация пыльного переполненного людьми города в летнюю жару, когда урбанистическое пространство становится в самом своём понимании антонимичным природе. При этом передано это с помощью социальной стороны городского пространства.

С помощью одной «городской категории» – улиц и асфальтированных дорог – воссоздаётся урбанистический образ в стихотворении «Дождик». Воссоздание внешнего пространства условного города соединяет природное явление с цивилизацией («И с лязгом асфальтовый город// Хлестнула холодная сеть»). Природное и городское, «искусственное» как бы встречаются в зримом взаимодействии, соединяют два мира, переплетают их («И нагло стучится в окно», «По трубам бежит и бурлит»). Двойственность городского пространства в данном случае состоит в том, что город и мир (природный), являясь по сути противоположностями, соединяются, при этом не переставая постоянно меняться, превращаться («О нет! Без твоих превращений// В одно

что-нибудь застывай»). Уникальной особенностью лирики И. Анненского является то, что всё многообразие городского образа раскрывается за счёт конкретной городской черты. Небольшая особенность города становится полноправным символом природно-цивилизационной антиномии.

Таким образом, несмотря на принадлежность двух вышеназванных типов к одной категории – условному описанию города – формальное воплощение они имеют разные. Первый тип эксплицируется исключительно с помощью образов, которые находятся в центре стихотворения. Сам по себе образ сложен, неоднороден и дуален по своей структуре. Он не становится способом выразить урбанистическое пространство, а семантизирован сам по себе. Причина же, по которой данный тип является частью урбанистической типологии является то, что важной чертой данного образа является его выраженность в городском пространстве, соотнесённость с урбанистическими реалиями одного из городов (конкретное воплощение города не важно). Второй же тип предполагает комплексное воплощение «условного» городского пространства. За основу берётся конкретная городская черта – большое количество людей и их взаимодействие/ устройство улиц/ уличная торговля (стихотворение «Шарики детские» [8, с. 129]). Данная черта наглядно отображает философию города в двойственном взаимодействии с природным или в пограничном состоянии (жара в стихотворении «Нервы»).

2.6. Урбанистические реалии в мотивно-образной структуре лирики И.Ф. Анненского

Образ города нередко имеет прямое соотношение с реальным городом. Крайне часто русские писатели обращаются, к примеру, к Санкт-Петербургу, нередко также появляются тексты о Москве. Процесс урбанизации, охвативший СССР и Россию в XX веке и продолжающийся до сих пор, способствовал в том числе и развитию выражений провинциальных городов не в качестве собирательного образа, а с точки зрения самостоятельного, уникального художественного пространства. Сначала городские мотивы

воплощались в стихотворениях о больших и развитых городах («Воронеж» А. Ахматовой), затем урбонимы стали метафорой некоего «особого» климата, пространства, ландшафта («Коктебель» М. Петровых), в дальнейшем же, с возникновением тенденции внутренней миграции и идеи о ценности и влиянии «малой Родины» активно развивается номинация локальных городов и посёлков («Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей» Б. Рыжего).

В поэзии И. Ф. Анненского, сообразно с тенденциями лирики времени его творчества, возникают образы городов, с которыми автор связан биографически – Петербурга, Царского Села. Появляется также образ Парижа, однако воссоздаётся не образ города, а буддистская месса, соотнесённость на уровне урбонима ограничивается заглавием (стихотворение «Буддийская месса в Париже» [8, с. 127]). Также данная категория представлена стихотворениями «Петербург» [8, с. 186], «Л.И. Микулич» [8, с.198].

В некоторых случаях возможно также указание на реалии города без непосредственного называния – мотив реализуется с помощью небольшого пространства, как правило, типичного, но локального, не указывающего на весь город. От первого типа категории «условного города» данный тип отличается именно мотивной, а не образной (как в первом случае) структурой. Именно урбанистическое пространство воссоздаётся с помощью изображения небольшого пространства – интерьерного или экстерьерного. На примере части города, его небольшой «области» раскрывается реальное бытие города в понимании Анненского. Подобным образом город воплощается, к примеру, в стихотворениях «Идеал» [8, с. 59], «Трактир жизни» [8, с. 66], «Ямбы» [8, с. 102] «Тоска вокзала» [с. 116].

Итак, данная категория для удобства может быть поделена на два типа, каждый из которых имеет специфическое воплощение урбанистического мотива или образа.

- 1) Урбоним города, конкретное указание на название.

Стихотворение «Петербург» имеет прямое указание на город уже в заглавии – в лирике Анненского образ Петербурга угадывается и в других

стихотворениях, в том числе и в «Тоске вокзала», речь о которой пойдёт позже. Яркие цветовые эпитеты появляются в самом начале стихотворения («Желтый пар», «Желтый снег»), реализуется пространство и с помощью каменных улиц и домов («Только камни из мёрзлых пустынь»). Город становится способом передачи слабости и неустойчивости политического режима («В темных лаврах гигант на скале// Завтра станет ребячьей забавой»), постоянных политических казней и жестокостей. Именно поэтому пространство нарочито опустошается, становится исключительно местом страданий, смертей и политических расправ. («Только камни нам дал чародей// Да Неву буро-желтого цвета//Да пустыни немых площадей»; «Ни кремлей, ни чудес, ни святынь»). С помощью городской репрезентации появляется необходимый для идейных структур пафос – наиболее зрительен образ пространства, которое и воплощает все мрачные и тяжелые события. В восприятии Анненского даже природное не изменяет сути мрачного города – об этом свидетельствует заключительный катрен. Майские дни, расцвет природы и время белых ночей – лишь «отрава бесплотных хотений».

Стихотворение «Л. И. Микулич» обладает другим пафосом – небольшой город, в котором Анненский жил и работал, когда занимал пост директора Царскосельской гимназии, вызывает у него крайне положительные эмоции. «В стихотворении, написанном в альбом Л. И. Микулич-Веселитской (автору «Мимочки», старожилке Царского Села), Анненский превосходно выразил эстетическую и мемориальную прелесть своего любимого города» – пишет Э. Голлербах [28, с. 114]. Пространство воссоздаётся с помощью многократного повторения местоимения «там» – это подчёркивает идеальность пространства, его подобие земному Раю. На это же направлены и средства выразительности («И тонок там туман седой», «И гордо царствуют березы»). Природа и город едины, совмещены их лучшие черты: «нежные» и «тонкие», они воплощены образами растительности и травяного запаха, полными жизни бурными потоками. При этом городским пространством является потому, что подчёркивается его историческая роль («Там стала лебедем Фелица // И

бронзой Пушкин молодой»). Очевидно, речь идёт о Царском Селе в качестве центра образования (Царскосельские лицей и гимназия). Во второй части стихотворения возникает мотив печали и утраты, хотя и лёгкой, тем не менее крайне значимой («Там всё, что навсегда ушло»). К финалу эмоциональная двойственность достигает своего апогея («И улыбнёмся мы сквозь слёзы»).

2) Локальное городское пространство.

Ещё один способ выражения урбанистических реалий – частичное, локальное воплощение их в небольших типичных для города строениях или местах. Важно отметить, что речь здесь идёт именно о мотиве города, который находится в центре стихотворения, однако воплощён локально, с помощью небольшого пространства интерьера или экстерьера. Одним из стихотворений, явно репрезентирующим данный тип, является «Тоска вокзала» из «Трилистника вагонного». Вокзал является пограничным пространством, чертой между городом и неким «внегородским» пространством. Весь вокзал как бы «замирает» в ожидании поезда («Полумёртвые мухи», «Кондуктор однорукий // У часов в ожиданьи», «Недвижная точка»). Это выражено даже морфологически – глаголы появляются лишь в 6 и 7 катрене, связанными с непосредственным прибытием поезда, до этого движение поезда воплощается отглагольными существительными («Пара белые взрывы// И трубы отдалённой// Без отзыва призывы»). Город, воплощающийся с помощью вокзала, подчёркнуто-недвижим, это выражается даже в зное и пыли («В пыльном зное полудней» в первом катрене). Поезд же, образ «иностраный», так как внедряется в это пространство как на формальном, так и на содержательном уровнях, становится условным проводником лирического субъекта в некий внешний мир. Подобное восприятие города обладает той же экспрессией, что и в стихотворении «Петербург», упомянутом ранее – речь, вероятнее всего, идёт о Витебском вокзале в Санкт-Петербурге, который становился местом для поездок в Царское Село, а также отправной точкой для поездок во время работы инспектором учебных заведений. Интересна двойственность образной структуры стихотворения: сам вокзал эксплицирует

Петербург, а поезд, традиционно воспринимаемый частью вокзала, становится способом «вырваться» из Петербургского «ощепенения».

Другим камерным образом, выражающем урбанистический мотив становится стихотворение «Идеал». Описываемое таинственное и мрачное пространство – читальный зал библиотеки, однако воссоздаётся оно по аналогии с образом игорных домов. Это можно проследить в сравнении со стихотворением «Ямбы»: зеленый цвет («И там, среди зеленолицых» в «Идеале» соотносится с «Зеленое сукно – цвет малахитов тины» в «Ямбах»), образы темноты и черноты («Тупые звуки вспышек газа // Над мёртвой яркостью голов» и «Отравленных ночей и грязно-бледных дней»). Дуализм воссоздания образа состоит ещё и в том, что он не назван – можно только догадываться, что речь идёт о библиотечной зале, при этом воплощён данный образ мрачно, загадочно, даже inferнально (на это, к примеру, указывает Н. Налегач [41, с. 394]). Подобный образ в меньшей степени реализует городское пространство, скорее типичный для города локальный топос, в своей ограниченности и замкнутости особенный. Это – один из «срезов» города, часть, где люди и пространство объединены одной бытийной чертой и неразличимы.

Два типа, способствующие воссозданию городских «реалий» способствуют воплощению разных топосов. Комплексное воплощение конкретного города предполагает обращение к устойчивому восприятию города в качестве органически единого пространства, которому подчинены разные структуры – от взаимодействия людей до архитектуры. Что касается локального, камерного пространства, его реализация способствует воплощению антиномий, в масштабе города незаметных. Данный тип, воплощая городские реалии, делает это на более подробном уровне, способствует передачи философских и бытийных вопросов в условиях небольшого, часто замкнутого пространства (в стихотворениях обычно воплощается образ помещения или аллеи, парка; но не улицы, проспекта или реки).

Выводы:

Лирика И. Ф. Анненского, тесно связанная с поэзией Серебряного века, имеет при этом большое количество разнообразных влияний и воздействий. Литературный и культурный «контекст» крайне важен при изучении творчества Анненского и из-за его критической и филологической работы, а значит влияния культурного контекста на творчество. На исследование специфики влияний разнообразных направлений и авторов на стихотворения Анненского направлен параграф 2.1. Там же раскрываются некоторые особенности художественного мира автора.

Несмотря на особенность положения И. Ф. Анненского в кругу современников, наиболее популярным является мнение о причислении поэта к символистам. Символ, стоящий в основе лирики данного направления, в первую очередь предполагает особое конструирование мотивов и образов, в том числе урбанистических. Анализ особенностей воплощения города посвящен отдельный параграф данной главы – в качестве примера исследуются стихотворения некоторых символистов и их основные черты.

Крайне значимой особенностью лирики поэта является и двойственность. В лирике И. Ф. Анненского «городское двоемирие» проявляется по-разному: основой служит двойственность, но сопоставляемые мотивы и образы могут варьироваться от стихотворения к стихотворению. В контексте подобной дуальности, отмеченной в параграфе 2.3. исследуются урбанистические мотивы и образы в дальнейшем.

Само исследование реализаций города в лирике Анненского предполагает анализ стихотворений и их соотносённость с той или иной категорией воплощения города. в зависимости от воплощения урбанистических мотивов и структур в лирике И. Ф. Анненского можно выделить два типа стихотворений: образ города в его собирательном значении и реалии города, мотивы, воплощённые комплексно или частично. В свою очередь «собирательный» образ города делится на образ комплексный, многообразный

в воплощении урбанистических черт и локальный, отражающий лишь одну «сторону» города. Реалии города воплощаются с помощью двух типов: изображение пространства реального города (часто с указанием на него) и частичное, камерное.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе исследуются понятия образа и мотива, особое внимание уделяется определению этих терминов для поэтических текстов и особенностям их выражения. Мотив — это устойчивая категория произведения, которая рассматривается с точки зрения повторяемости и типичности, то есть имеет значение, традиционное или специфическое для творчества определённого автора или конкретного произведения. Лирический мотив отличим своей «нулевой» нарративностью: фактически, любая значимая деталь при условии повторяемости способна стать полноценным мотивом.

Образы в литературе представляют собой способ изображения реальности и её «переложения» на художественную действительность. Образ — это понятие, связанное с реальностью, выраженное художественным языком и имеющее конкретное значение, взаимодействующее с другими образами в сложной системе. Поэтический же образ более соотносим с идеей об означаемом и означающем, их взаимодействию, а также рассматривается в качестве сложного целого (в контексте образной системы, в частности, рассматривается и лирический субъект, крайне значимый для лирики). Рассмотрение разнообразия понимания образа в литературоведении (деление на конкретные и собирательные, типичные и нетипичные для писателя или времени) способствует пониманию образа в качестве крайне индивидуальной структуры в творчестве каждого писателя.

Крайне важным в контексте исследования стал анализ литературной урбанистики, а также многообразия реализаций городского образа в литературе. Литературная урбанистика тесно связана с различными научными дисциплинами, изучающими города и их взаимосвязь. Урбанистическое пространство можно исследовать в экономическом, политическом, социальном и культурном аспектах, а также их взаимодействии и взаимовлиянии. Город в литературном произведении становится не только

мотивной и образной структурой, но и художественным пространством, реализуемым как в прозаическом, так и в стихотворном тексте (в последнем – крайне индивидуально и разнообразно из-за специфики локуса в лирике).

Лирика И. Ф. Анненского, тесно связанная с поэзией Серебряного века, имеет множество разнообразных влияний и воздействий. Литературный и культурный контекст играет важную роль в понимании его творчества. Из-за большого количества влияний и отсутствия бесспорной «принадлежности» поэта к той или иной эпохи или конкретному направлению, важно отметить несколько наиболее значимых гипотез о взаимодействии символизма, акмеизма и импрессионистической поэзии и идиостиля поэта. В работе также рассматривается специфика восприятия городского пространства у символистов, так как символ играет большую роль в воплощении города у И. Ф. Анненского.

Одна из ключевых особенностей лирики поэта — двойственность, затрагивающая в том числе и урбанистические мотивы и образы. Несмотря на то, что данный признак лежит в основе построения мотивно-образной системы, реализация его разнообразна. Постоянным остаётся лишь некое соотношение двух предметов и явлений, разных (часто противоположных) по смыслу. С помощью освещения разных аспектов городского пространства (явления, как уже упоминалось ранее, крайне многогранного) раскрываются наиболее или наименее типичные оппозиции, а также формируется тот или иной пафос.

Анализ реализаций города в лирике Анненского предполагает изучение стихотворений и обнаружение устойчивой связи с разными категориями воплощения города. В зависимости от того, как представлены урбанистические мотивы и структуры в лирике, можно выделить два типа стихотворений: образ города в его обобщённом значении и реалии города, мотивы, представленные комплексно или частично.

«Собирательный» образ города включает два вида: комплексный, многогранно представляющий урбанистические черты, и локальный, отражающий лишь

одну сторону города. Воплощение реалий города происходит двумя способами: через изображение реального городского пространства (часто с указанием на него) и частичное, камерное представление.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Online Oxford English Dictionary / [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.oed.com> (дата обращения: 22.01.2024).
2. Адамович Г. А. Памяти Ин. Ф. Анненского. К двадцатилетию со дня смерти // "Последние новости", 1929, 28 ноября, № 3172. С. 2.
3. Адамович Г. Судьба Иннокентия Анненского // Русская мысль. Париж, 1957. 5 ноября. — С. 8-9.
4. Александров В. Иннокентий Анненский // Литературный критик, 1939. — С. 115-134.
5. Алёхина Н. М. Французский символизм в художественной и критической рецепции И. Ф. Анненского: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Алёхина Нина Михайловна; [Место защиты: Национальный исследовательский Томский государственный университет]. Томск, 2014. — 252 с.
6. Алёхина Н. М. Французский символизм в художественной и критической рецепции И. Ф. Анненского: Дисс...канд. филол. наук. Томск, 2014 — 257 с.
7. Анненский И. Ф. Книга отражений. Серия "Литературные памятники"// Иннокентий Ф. Анненский. М., "Наука", 1979. — 576 с.
8. Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии. — Ленинград.: "Советский писатель", 1990 (Библиотека поэта, Большая серия, 3-е издание) — 651 с.
9. Анциферов Н. П. Непостижимый город. // Н. П. Анциферов — СПб.: Лениздат, 1991 — 336 с.
10. Ахматова А. А. Иннокентий Анненский // Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1987. — С. 202-203.
11. Барт Р. S/Z. 3-е изд. М.: Академический проект, 2009 — 373 с.

12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234-407.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. — 506 с.
14. Березницкая В.А. Локусы большого города в поэзии русского необарокко // Вестник МГСУ. 2011. №2-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokusy-bolshogo-goroda-v-poezii-russkogo-neobarokko-1> (дата обращения: 16.02.2024).
15. Брюсов В. Рецензия на «Тихие песни» // Весы, 1904. № 4. С. 63. (Под псевдонимом Аврелий).
16. Булдеев А. И. Ф. Анненский как поэт // Жатва. Кн. 3. М., 1912. С. 195-219.
17. Бурнакин А. Мученик красоты // Искра, 1909. № 3. — С. 8.
18. Варнеке Б. В. И. Анненский // Журнал министерства народного просвещения, 1910. № 3 — отд. 4. С. 38-48.
19. Веселовский А.Н. <II> Поэтики сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989. С.300-307.
20. Волошин М. А. Лики творчества // М. А. Волошин; Изд. подгот. В. А. Мануйлов и др. — Л.: Наука, 1988. — 848 с.
21. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века // Б.М. Гаспаров. — М.: Наука; Восточная лит., 1993. — 304 с.
22. Гаспаров М.Л. Введение: Литература европейской античности // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. Т.1. — 1983. — С. 303—312.
23. Гашева Л. П. Эстетические и образно-изобразительные принципы И. Ф. Анненского как поэта Серебряного века // Вестник ЮУрГГПУ. 2011. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-i-obrazno->

- izobrazitelnye-printsipy-i-f-annenskogo-kak-poeta-serebryanogo-veka (дата обращения: 12.04.2024).
24. Гегель. Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, М., 1971 – 624 с.
 25. Гинзбург Л. Я. О лирике. – 2 изд., доп. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 408 с.
 26. Гинзбург Л. Я. О лирике. М., "Интрада", 1997. – с. 288-325.
 27. Гиппиус З. Н. Стихотворения. – СПб.: Академический проект, 1999 (Новая библиотека поэта) – 612 с.
 28. Голлербах Э. Ф. Город муз. Издание второе. – Л., 1930. Репринт 1990 г. – 192 с.
 29. Дубинская А. С. Лирическая книга И.Ф. Анненского "Тихие песни": архитектоника и жанровые коды: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2011. – 18 с.
 30. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты—Тема—Приемы—Текст. // Предисл. М.Л. Гаспарова. — М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.
 31. Каган М. С. Культура города и пути её изучения // М. С. Каган Город и культура: сб. науч. тр. – СПб., 1992 – С. 15-34.
 32. Колобаева Л. Феномен Анненского // Русская словесность. 1996. №2. С. 35-40.
 33. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. Е.А. Орловой. — М.: Академический проект, 2013. — 285 с.
 34. Ломоносов М. В. Избранные произведения // Ломоносов М. В. – М.- Л.: «Библиотека поэта» (Большая серия. Второе издание), 1965 – 593 с.
 35. Лотман М. Ю. Метрический репертуар И. Анненского // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975. – 14 с.
 36. Лотман М. Ю., Минц З. Г. Статьи о русской и советской поэзии. Таллинн, "Ээсти Раамат", 1989. С. 21–41.

- 37.Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера— история. // Лотман Ю. М. — М.: «Языки русской культуры», 1996. — 464 с.
38. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.
39. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста // Ю.М.Лотман; М. Л. Гаспаров – СПб.: Искусство-СПб, 1996.-846с.
40. Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: аспекты исторической поэтики – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018 – 199 с.
41. Налегач. Н. В. Поэтика городского пространства в лирике Анненского // Русские поэты XX века: материалы и исследования. Иннокентий Анненский (1855–1909) / Отв. ред. Г. В. Петрова. – М.: Азбуковник, 2022. – 624 с., илл.: 20. – (Русские поэты XX века: материалы и исследования).
42. Неклюдов С. Ю. Мотив и текст// Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996) / Отв. редактор С. М. Толстая. – М.: Индрик, 2004. – 496 с.
- 43.Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский: Типологический аспект описания. — М.: Наука, 1991. — 127 с.
44. Ник. Т—о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». — СПб.: Т-во художественной печати, 1904. — 130 с.
45. Парамонова Л. Ю. «Краски призрачного города»: Петербург в лирике И. Анненского // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2015. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kraski-prizrachnogo-goroda-peterburg-v-lirike-i-annenskogo> (дата обращения: 23.01.2024).
- 46.Петрова Г. В. Фетовские «Параллели» Иннокентия Анненского // Вестник НовГУ. 2010. №56. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/fetovskie-paralleli-innokentiya-annenskogo-1> (дата обращения: 09.04.2024).
47. Петровская Е. В. Теория образа. М.: РГГУ, 2010 – 281 с.
48. Подворная А. В. Особенности поэтической онтологии И. Анненского: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01: Омск, 2003 – 165 с.
49. Пономарева Г. М. И. Анненский и А. Потебня (к вопросу об источнике внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского)// Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 620. Тарту, 1983. С. 64- 72.
50. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. // Потебня А. А. — М.: Высш. шк., 1990. — 344 с. — (Классика литературной науки).
51. Поэт в России — больше, чем поэт. Десять веков русской поэзии. В 5 томах. Том 3. От Анненского до Ахматовой / [авт.-сост.] Е. Евтушенко. М.: ООО Русский миръ, 2014. С. 8–23.
52. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1969. – 278 с.
53. Пэн Д. Двойничество в русской советской лирике 1960–1980-х / Д. Пэн // Вопросы литературы. –1994 – №2. – С. 3-29.
54. Роднянская И. Б., Кожин В. В. Образ // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 5: Мурари — Припев. — 1968. — с. 363—369.
55. Сатретдинова А. Х. Структура культурного концепта «Город» и его языковая репрезентация в поэзии В. Брюсова // Русистика. 2012. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-kulturnogo-kontsepta-gorod-i-ego-yazykovaya-reprezentatsiya-v-poezii-v-bryusova> (дата обращения: 12.04.2024).
56. Силантьев И. В. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте (статья первая) // Сибирский филологический журнал. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy-motiv-v-stihotvornom-i-prozaicheskom-tekste-statya-pervaya> (дата обращения: 18.01.2024).

- 57.Силантьев И.В. Поэтика мотива // И.В. Силантьев: Языки славянской культуры. М., 2004. – 296 с.
58. Спивакова Елена Михайловна СЕМИОЗИС СИМВОЛА ГОРОД В ЛИРИКЕ А. БЛОКА // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semiozis-simvola-gorod-v-lirike-a-bloka> (дата обращения: 12.04.2024).
- 59.Стихотворения II Поэты 1880-1890-х годов. / Гл. ред. Ф. Я. Прийма. – Л., «Советский писатель», 1972 (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е издание) – 737 с.
60. Субботина Т. В. Локус, топос, урбоним, микропоним: к вопросу о содержании пространственных понятий // Вестник ЧелГУ. 2011. №24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokus-topos-urbonim-mikrotoponim-k-voprosu-o-soderzhanii-prostranstvennyh-ponyatiy> (дата обращения: 23.04.2024).
61. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 512 с.
- 62.Тименчик Р. Д. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы, 1978. № 8. С. 315.
63. Ткачева Н. Н. Анненский - лирик: миропонимание и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 1999. – 180 с.
64. Томашевский Б. В. Теория литературы (Поэтика): — Л.: Госиздат, 1925. – 238 с.
65. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика/ Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. — СПб., «Академический проект», 2003 — 816 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 48)

66. Чевтаев А. А. Повествовательность в лирике и концепция Б. О. Кормана // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2006. №21-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povestvovatelnost-v-lirike-i-kontseptsiya-b-o-kormana> (дата обращения: 04.02.2024).
67. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. С. 7-20.
68. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию: Пер. с исп. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
69. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.- попул. – М.: Высш. шк., 1990. — 303 с.