

Ю. Шевчук  
Москва

## Символизм сознания в поэзии Анненского

Для понимания поэзии Анненского, природы его символа необходимо обратиться к проблеме связи семантического мира человека с физическим, взаимодействия нашего «я» с вещественной субстанцией жизни. В процессе художественных поисков поэт приблизился к пониманию символа как отражения модели функционирующего сознания и, таким образом, вплотную подошел к открытиям психологов и философов второй половины XX века. У М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорского в книге «Символ и сознание» (1982) даются следующие определения: «Тогда мы обратились к *сознанию* как к тому единственному нечто, что *есть не-вещь*, т. е. что и “*есть*”, и “*есть не-вещь*”. В этой онтологической интенции символ «видится» (или “вспоминается”) как такая странная Вещь, которая одним своим концом “выступает” в мире вещей, а другим – “утопает” в действительности сознания».<sup>1</sup> Поэзия Анненского создает ощущение интимной сопряженности вещи и ее бытия в сознании человека.

### *1. Вещи как «материальная оболочка» идей в «Тихих песнях» (1904)*

Исследователи А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик в свое время призвали систематически анализировать вещественно-«бытовой» план поэзии Анненского, по их словам «подчеркнуто обращенной, вразрез с устремлениями других современников символистов, к «будничности», к «вещному миру».<sup>2</sup> Для полноты научной картины, однако, необходимо отметить важность второго, символического плана, формирующего идейно-эмоциональное единство произведений автора загадочного «Кипарисового ларца». Рассуждая о «психологическом символизме» поэта, Л. Я. Гинзбург заметила: «У предметных слов Анненского есть второй план; они всегда сопровождают, замещают, дублируют нечто другое».<sup>3</sup> Восприятия вещей становятся семантическим ключом не только к психологическим состояниям

лирического субъекта, но и к пониманию *символов сознания* в поэзии Анненского.

В речи «Художественный идеализм Гоголя» (1902) поэт подчеркивает важность категории «идеального» в искусстве: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением».<sup>4</sup> В «Тихих песнях» Анненского обнаруживаются концепты культуры – идеи, структурирующие сознание человека, а также вещи, выступающие в роли «материальной оболочки» этих структур. Вещи несут на себе отпечаток вечной востребованности, неслучайности в нашей жизни (гроб, смычок и струны, часы, дом); они, с одной стороны, выступают в произведениях в своем прямом «будничном» значении, а с другой – могут быть рассмотрены в связи с проблемой сознания. «Сущностным» лирическим событием для субъекта является акт соотнесения вещи и идеи в сознании.

В первой книге поэта просматривается динамика взгляда на «мир вещей»: опыт освоения природы рождает в человеке тоску по *бесконечности* и, соответственно, стремление к *Идеалу* («Поэзия» и «∞», «Идеал»); чувство неизбежности *смерти* вносит раскол в сознание («У гроба», «Двойник», «Который?»), при этом установка «человек смертен» влияет на расширение образа *пространства* и появление его духовной ипостаси, то же самое происходит и со *временем* («На пороге (Тринадцать строк)», «Листы», «Там»; «Среди нахлынувших воспоминаний»); последнее желание героя – испытать *катарсис сознания*, обретшего покой примирения с самим собой в мыслях о Боге и окружающем земном мире («Желание»).

Стихотворение, в котором автор размышляет о *бесконечности*, имеет непоэтическое название «∞». У временного и пространственного протяжения бесконечности нет вещественного эквивалента. Звезды продолжают светить после своего угасания; время замыкается в «кругу эмалевых минут» – и мы не можем уловить вещества идеи, структурирующей наше сознание. Перевернутая восьмерка становится страшным символом самоповторения и логической неразрешимости мысли для человека.

Девиз Таинственной похож  
На опрокинутое 8:  
Она – отраднейшая ложь  
Из всех, что мы в сознании носим.<sup>5</sup>

Процесс постижения бесконечности Анненский сравнивает со зрительным эффектом, который случается на воде. Освобождение пространства с помощью отражений – победа мнимая. Ироническая интонация лирического «я» связана с пониманием того, что преодоление противоречий в сознании, оперирующем, с одной стороны, ощущениями, а с другой – абстрактными понятиями, является чистой иллюзией («На воде»). Повторяемость явлений в природе у человека вызывает состояние страха («Листы»), настроение скуки («В открытые окна») и тоски («Тоска»).

Наряду с бесконечностью важнейшим концептом семантического пространства человека является *смерть*. Анненский писал: «<...> страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, и уж этим одним он интимно близок поэзии» (КО, 129). Фантастическая ситуация в стихотворении «У гроба» является в то же время психологически достоверной. Смерть, разрушающая тело, – важный стимул для нас бесконечно разгадывать «Тайну бытия».

В квартире прибрано. Белеют зеркала.  
Как конь попоною, одет рояль забытый:  
На консультации вчера здесь Смерть была  
И дверь после себя оставила открытой.  
<...> В недоумении открыл я мертвеца...  
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...  
Иль Тайна бытия уж населить успела  
Приют покинутый всем чуждого лица?

(56)

На внешнюю ситуацию невозможности вечной жизни тела человек отвечает развитием своего внутреннего «я». Это сопротивление раскалывает сознание, порождает принцип «двойного» очертания одного и того же события в семантическом пространстве: в сомнении присутствуют противоположные взгляды на одно и то же, во сне мы еще раз проживаем то, с чем сталкивались наяву («Двойник», «Который?»). Антиномичность личности, внутренняя борьба внешне может выражаться в одышке и сердечной аритмии лирического героя.

Горячешный сон волновал  
 Обманом вторых очертаний,  
 Но чем я глядел неустанней,  
 Тем ярче себя ж узнавал.

Лишь полога ночи немой  
 Порой отразит колыханье  
 Мое и другое дыханье,  
 Бой сердца и мой и не мой...

(56)

Трагизм основного идейно-эмоционального тона «Тихих песен» Анненского, думается, прежде всего, связан с переживанием состояния «борьбы с сознанием», которое сам поэт назвал «мыслестраданием» (КО, 477). По словам философа А. М. Пятигорского, «...мир сознания в чем-то чрезвычайно существенном <...> противостоит какой-то важной линии нашей жизни, и тогда выражение “борьба с сознанием” получит более конкретное жизненное значение, ибо окажется такой вещью, которую во имя некоторых мотиваций и целей, лежащих за пределами сознания, надо в некотором смысле “прекратить”. Надо прекратить, и не только для того, чтобы ее понять, но и для того, чтобы понять *что-то другое* и, по-видимому, чтобы просто жить».<sup>6</sup> В «Тихих песнях» предметный мир, выраженный посредством описания природного (осенние листья, хризантема, луга, лилии) и бытового окружения человека (электрический свет, рояль, гроб, обоз, письмо), переведен автором в сферу мысли, где вещи «являются событиями, объектами, стоящими как бы на линиях, которые пронизывают любые эпохи».<sup>7</sup>

## 2. Индивидуальный и интерсубъективный опыт переживания в «Кипарисовом ларце» (1910)

Переживание, возникающее из взаимодействия «я» с овеществленной действительностью, является для человека любой эпохи магистральным процессом смыслопорождения. Анненский в «Кипарисовом ларце» предлагает читателю пережить мысли и чувства, со временем ставшие «материей» сознания, образующей наши общие представления о мире. Настроения «коллективного ума» (КО, 224) той или иной эпохи в некоторых трилистниках можно узнать

по культурным аллюзиям и реминисценциям автора. В «Трилистниках» возникают отсылки к философским учениям и научным теориям, повлиявшим на способность человека воспринимать окружающую жизнь (Платона, Ламетри, Паскаля, Декарта), а также к произведениям мировой литературы, запечатлевшим различные идейно-эмоциональные типы мировосприятия (Шекспира, Гете, Гоголя, Лермонтова). Анненский обращается к «памяти» поэтических жанров (ямбы, сонет, баллада).

Переживание человека со временем усложняется, большую роль играет жизнь в городском пространстве, где сознание становится ориентированным не столько на вещественную реальность, сколько на абстрактные понятия, категории, стереотипы, где зарождаются явления массовой культуры. В статье «Что такое поэзия?» (1903) Анненский писал о современности: «... новая поэзия ищет новых символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» (КО, 206).

\* \* \*

В «Трилистниках» ощущения и настроения от соприкосновения «я» с вещным миром изображены и как буквальные эмоциональные реакции субъекта, и в «синтетическом» плане, то есть как *состояния сознания*. Для решения художественной задачи Анненский объединил стихотворения в минициклы – своего рода идейно-эмоциональные «призмы» (см. стихотворение «В волшебную призму»).

Начальные попытки самосознания вытекают из переживания мучительной борьбы лирического «я» с природой, из притяжения и отталкивания от ее телесности. Одной из первых складывается структура дискретного восприятия времени (вечность – длительность – мгновение) и конфигурации пространства (важную роль играет оппозиция «изнутри» – «снаружи»). Анненский проводит идею эволюции мыслительных структур (за счет факторов открытия перспективы, понимания относительности движения и т. д.) и их вмешательства в непосредственное восприятие человеком действительности. В стихотворениях первой группы трилистников

(«Трилистник сумеречный», «Трилистник соблазна», «Трилистник сентиментальный», «Трилистник осенний», «Трилистник лунный», «Трилистник обреченности», «Трилистник огненный», «Трилистник кошмарный», «Трилистник проклятия», «Трилистник победный») изображается «мир вещей», охваченный мифологическим образом (свет, тьма, солнце, луна, огонь, земля), так что интериоризованная вещь на этой стадии развития «коллективного ума» устанавливает связь не с аксиомами культуры, а подчиняется «первоидее», сверхчувственному источнику представлений о ней. По словам Г. В. Петровой, «по сути дела, лирика Анненского запечатлевает процесс, который будет разрабатываться и получит описание лишь в XX веке, в работах К. Г. Юнга, который в своем фундаментальном труде “О происхождении сознания” рассуждал о сложном “взаимодействии между сознательным и бессознательным, о том, как сознательное развивается из бессознательного, какое влияние на человеческую жизнь оказывает индивидуальность”».<sup>8</sup>

Вступительным в цикле является «Трилистник сумеречный», в нем задается ситуация начального загадочного импульса, поступившего из природы и проявившего в людях склонность к развитию внутреннего мира и потребность друг в друге. В первом миницикле автор символически изображает «сумерки» человеческого сознания. Еще не сложились понятия культуры, и поэт фиксирует момент случайного ощущения людьми собственной духовности, течения времени и необходимости групповой коммуникации. Внезапность происходящего лирического события подчеркивается Анненским («мимоходом только глянула в окно», «тоска мимолетности», «там бывает такая минута», «этот миг»).

Оппозиция света и тьмы, лежащая в основе образной системы трилистника, является одной из первых антиномий сознания, которую обрел человек в процессе познания окружающего мира. Названные концепты занимают важное место в религиозных и языковых картинах мира у разных народов. Из эмпирического наблюдения явления смены света и тьмы в природе, усвоенного сознанием, возникло смысловое образование, в котором выделяется образная, ценностная и понятийная стороны. Образ «сиреновой мглы» у поэта основополагающий – она еще не свет, но уже и не тьма. Мотивы волшебной сказки, характеристика героя как вольного и удалого молодца создают картину первых проблесков индивидуальности.

Мимоходом только глянула в окно,  
И я понял, что люблю ее давно.

<...>

«Не мою тоску ты давнюю развеи,  
Поделись со мной, желанная, своей!»

Но лишь издали услышал я ответ:

«Если любишь, так и сам отыщешь след...»

(85)

Мотив инстинктивного угадывания духовного измерения мира, скрытого наглядностью материи, в цикле расширяется до лирической ситуации потребности человека в самовыражении и единении с Другим. Словосочетание «сумеречный человек» встречается в критике Анненского («Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье», 1909): «Дело в том, что в каждом из нас есть два человека, один – осязательный, один это – голос, поза, краска, движение, рост, смех.

<...> Другой – это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой – это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой.

Первый прежде всего стремится быть *типом*, без типичности – ему разрез. Но только второй создает *индивидуальность* <...>» (КО, 226–227).

Во втором стихотворении «Тоска мимолетности» осуществляется момент перехода физического ощущения времени в представление и память о нем. Чувство времени выделяет человека из природы, отъединяет его от нее, вносит трагический разлад в отношение к миру, формирует сложность мироощущения. Эффект «овеществленности», «телесности» времени, еще не ставшего для людей чистой абстракцией, создается на языковом уровне (употребление слов и грамматических форм, акцентирующих временные состояния вещей и явлений: «канул» (день), «уже» (незрячие), «сейчас» (наступит ночь), «последнего» (вечернего «мгновенья»), «прожито», «близится»); использование слов с приставкой «бес- / без-» в значении неосуществленности явления в настоящем времени: «бесследно» (канул день), «бестенный» (диск луны), «безнадежность» распахнутых окон). В сравнении «вечер как мечта» сведены слова, относящиеся к сфере внешнего и внутреннего мира, причем в плане

коммуникативного членения предложения в позиции ремы находится «мечта» – лирический субъект придает больший ценностный смысл не реальности, а воображению. Так, в финальной строфе складывается образ «сумеречного человека», который идеальное представление в сознании готов предпочесть физическому переживанию явления.

Здесь вечер как мечта: и робок и летуч,  
 Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов,  
 И где разорвано и слито столько туч...  
 Он как-то ближе розовых закатов.

(86)

От природного непостоянства человек пытается спастись в духовном контакте с теми, кто так же обладает способностью помнить минувшее. В трилистнике из символических образов света («сиреневая мгла», вечер, свеча) последний опирается на рукотворную вещественную основу («Свечку внесли»). Горящая свеча, знак скоротечности человеческой жизни и памяти о ней, у Анненского является символом духовного единения людей, нарождающейся культуры.

Не мерещится ль вам иногда,  
 Когда сумерки ходят по дому,  
 Тут же возле иная среда,  
 Где живем мы совсем по-другому?

&lt;...&gt;

Но едва запылает свеча,  
 Чуткий мир уступает без боя,  
 Лишь из глаз по наклонам луча  
 Тени в пламя сбегут голубое.

(86)

Возникает переключка с последним прижизненным сборником стихов Е. Баратынского «Сумерки» (1842), лирическое выражение в котором получили представления автора о судьбе человека и человечества, об истории и современности, о соотношении мысли и искусства.

Новая стадия переживания субъектом собственного сознания, в представлении поэта, наступает, когда человек осваивает сферу

индивидуального творчества. Настроение, объективируемое посредством творческой деятельности отдельного субъекта и освоенное коллективным сознанием, оказывается способным трансформировать основы душевной жизни будущих поколений. Адептом «новой веры» у Анненского становится Дон Жуан («Трилистник траурный»). «Трилистник тоски» открывается мотивом «отшумевшей грозы», имеющим значение в связи с темой безграничности фантазии. Человек перестает подчиняться естественному природному порядку, но при этом начинает остро ощущать одиночество в «Трилистнике дождевом». Кульминационным во второй группе трилистников можно считать «Трилистник призрачный»: парадоксальность ситуации творчества Анненский находит в том, что чем полнее становится внутренняя жизнь человека, тем настойчивее ищет он возможности воплощения своего Идеала в реальности. В «Трилистнике ледяном» он говорит о возможности духовного преодоления смерти через развившуюся способность к состраданию. Проблему диалектики внешнего и внутреннего движения поэт осмысливает в «Трилистнике вагонном» и продолжает ее в «Трилистнике бумажном». Человек научился воплощать движение собственной души на бумаге, открыл перспективу, передающую субъективную точку зрения на бесконечность, но мысль, по Анненскому, все равно не удалось вывести из замкнутого круга самоповторения. Искусство обманывает нас правдоподобием (вместо жизни – картонка, кусок бумаги, лист отпечатанного офорта). В какой-то момент величие классических форм начинает подавлять человека, ограниченного собственным миром ежедневных забот («Трилистник в парке»).

Завершаются «Трилистники» нарастающей трагедией самознания героя, попавшего в ловушку созданных культурой этических и эстетических «абсолютов».<sup>9</sup> Так их называл Анненский. О бремени, которое взваливается на современника душевным грузом накопившегося, он писал: «Никому из нас не дано уйти от тех идей, которые, как очередное наследие и долг перед прошлым, оказываются частью нашей души при самом вступлении нашем в сознательную жизнь» (КО, 411). К третьей группе трилистников относятся следующие минициклы: «Трилистник из старой тетради», «Трилистник толпы», «Трилистник балаганный», «Трилистник весенний», «Трилистник шуточный», «Трилистник замирания», «Трилистник

одинокости». Но и в ситуации отпадения от «чаши коллективного мыслестрадания» (КО, 477) наше «я» не перестает желать близости с сознанием Другого («Дальние руки»).

\* \* \*

Углубление и расширение интеллектуального конфликта в «Складнях» выражается в появлении аллегорических и гротескных картинок. Символом центральной части «Кипарисового ларца» является сознание надорванного и одинокого современника, «сберегшего в себе, сделав собою» (КО, 5), переживания поколений людей. К. Верхейл по этому поводу справедливо заметил: «...Анненский принадлежал поколению, которому было свойственно, хотя и по-разному в каждом из уголков Европы, острое чувство трагизма жизни. <...> Были, разумеется, и другие поколения, понимавшие жизнь как трагедию. Специфика того поколения, о котором идет речь, заключается в том, что для него трагедия жизни была прежде всего всецело внутренним переживанием, драмой, свершающейся в замкнутом мире несчастного субъекта».<sup>10</sup>

Лирическая напряженность углубляется переживанием героя, бессознательно ощущающего непоправимый разрыв «я» и «не-я» – мужчины и женщины («Складень романтический», «Два паруса»), человека и природы («Контрафакции»), поэта и читателя («Другому»). В цикле скрыто присутствуют общеизвестные и периферийные образы мировой литературы: Андромаха («Илиада» Гомера, «Энеида» Вергилия), Гретхен («Фауст» Гете), Сафо Штольц («Анна Каренина» Толстого), Плюшкин («Мертвые души» Гоголя), Прохарчин («Господин Прохарчин» Достоевского).

Противостояние человека и природы, мужчины и женщины достигает кульминации в складне «Контрафакции». Женщиной, как и природой, движет безрассудство, она, в отличие от мужчины, склонна не к «мыслям-чувствам»,<sup>11</sup> а к эмоциональному порыву. Символична такая деталь, как головной убор. Шляпа, которую Она сняла во время любовного свидания, кажется маю, глядющему с неба, ярким соцветием, тогда как котелок мужчины из второго стихотворения воплощает идею интеллектуального самоуничтожения: «И всю ночь кто-то жалостно-чуткий / На скамье там дремал, уходя

в котелок» (141). Фантастический всплеск женского цветения сменяется изображением мужского страха перед жизнью.

Важнейший образ в «Складнях» – дерево, мифологическая семантика которого ориентирует на «корневые» проблемы культуры. В складне «Контрафакции» Анненский обращается к шестой главе «Мертвых душ» Гоголя, к описанию сада Плюшкина, центральным образом которого является старая береза. Поэт подхватывает и гротескно заостряет гоголевское размышление о соотношении искусства и жизни. Центральная фигура у автора – «жалостно-чуткий» человек, повесившийся на березе. Тень «искривленно-жуткого» самоубийцы в стихотворении символизирует идею абсурдности развития человеческого интеллекта в отрыве от реальной жизненной почвы.

А к рассвету в молочном тумане повис  
На березе искривлено-жуткий  
И мучительно-черный стручок,  
Чуть пониже растрепанных гнезд,  
А длиной – в человеческий рост...

(141)

В целом же, в «Складнях» Анненский постигает «душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикрытости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий» (КО, 109), поэтому он и изображает содержание сознания лирического героя-творца, обладающего способностью, повторяя «чужие» образы, создавать нечто оригинальное, не выглядящее контрафакцией, подделкой.

\* \* \*

В «Разметанных листах», заключительном разделе «Кипарисового ларца», Анненский предпринимает решительную попытку вырваться за пределы «культурной прикрытости», но на этот раз не в область подсознания, а в сферу физической реальности вещей и звучащего слова. Как верно отметил К. Верхейл, творческая биография Анненского «определяется все большим уходом поэта от лирического субъекта в сторону объекта в самом буквальном смысле этого слова,

то есть предмета из окружающего мира».<sup>12</sup> В критической ситуации «борьбы с сознанием» чувство вещи становится животворным.

В первую очередь автора интересует «точка» сопряжения материального и идеального, коллективного и индивидуального, анализ которой позволил бы осмыслить динамику сцепления сознания с вещью или другим сознанием. Напряженность лирического субъекта на границе «понимания» и «ощущения» Анненский подчеркивает описаниями необычных состояний: «полусон»-«полусознание», «недоуменье», «дремотность», «лихорадка», «безумье» («Невозможно», «Стансы ночи», «Дремотность», «Второй мучительный сонет», «Бабочка газа»). Внимание автора в «Разметанных листах» сосредоточено на памяти и забвении как психических процессах перехода от реальной действительности к состоянию активного сознания и наоборот («Сестре», «Забвение»); на переходных сезонах в природе и на постижении человеком окружающего мира одновременно с помощью знания и интуиции («Весенний романс», «Осенний романс»).

Лирический сюжет в стихотворении «Невозможно» задается всем известным словом, осуществленным в сознании субъекта на стадии, предшествующей актуализации объективного языкового значения, то есть на уровне не интересубъективной, но индивидуальной коммуникации («Не познав, я в тебе уж любил...»). Особенно дорого оно лирическому «я» своей внутренней формой, субъективным значением: видится не женой – но невестой, радуется не плодами – но цветением. Обретение словом фонетического облика поэт называет «первой угрозой забвенья», а его вхождение в поток речи сравнивает с облетающим весенним цветом.

Если слово за словом, что цвет,  
Упадает, белея тревожно,  
Не печальных меж павшими нет,  
Но люблю я одно – *невозможно*.

(146)

Обратный переход – от изображения внешних объектов к их субъективному восприятию – в стихотворениях Анненского сопровождается *световой символикой*. Вещь выхватывается из множества предметов посредством наведения на нее светового луча, исходящего от свечи, фонаря, солнца, луны («Сестре», «Стансы ночи», «Месяц»).

Прием «высвечивания» деталей поэт мог обнаружить в описании Гоголем сада Плюшкина и не раз применял в собственном творчестве. Искажение, которое привносит в восприятие жизни наше сознание, с одной стороны, не позволяет субъекту адекватно понять и зафиксировать реальность, с другой – открывает перед человеком случайную возможность переживания веры, надежды, идеала. В «Разметанных листах» это искажение субъективностью обозначено поэтом как «мираж», «дым», «туман», «тень» («Миражи», «Дымы»).

Анненский дает лирическому «я» наполниться внешними впечатлениями, за которыми ищет онтологическую закономерность, «забытую фразу», способную освободить человека от бремени пустых смыслов. Трагическим символом невозможности адекватного воплощения идеальной мысли в мире вещей является «бабочка газа» («Бабочка газа»).

Скажите, что случилось со мной?  
Что сердце так жарко забилося?  
Какое безумье волной  
Сквозь камень привычки пробилось?

<...>

С мерцающих строк бытия  
Ловлю я забытую фразу...

<...>

Мне фразы нельзя не читать,  
Но к ней я вернуться не в силах...

<...>

Так бабочка газа всю ночь  
Дрожит, а сорваться не может...  
(154)

Вера в молодое поколение не оставляет замученное сознание лирического «я». В стихотворении с ироническим названием «Гармония» переживанию поэта, стремящегося умом постичь логику мироздания, противопоставлена хаотичность безрассудной молодости, идущей на реальные жертвы.

А где-то там мнутся средь огня  
 Такие ж я, без счета и названья,  
 И чье-то молодое за меня  
 Кончается в тоске существованье.

(154)

«Борьба с сознанием» не имеет разрешения для лирического «я», стыдящегося своего бездействия. Никакая мысль не в состоянии изменить ситуацию, сложившуюся в реальной действительности, так что лейтмотивом последнего раздела книги «Кипарисовый ларец» является ощущение и понимание невозможности полноценного перехода смысла в действие. Этическое чувство, возникающее в процессе столкновения слоев сознания, можно сравнить с финалом трагического действия. Античный катарсис Анненский понимал как торжество ума, «таинственную комбинацию искусства и действительности».<sup>13</sup> В лекции, посвященной творчеству Эсхила, он объяснял связь между развитием этического чувства древнего грека и композиционными изменениями в трагедии. По его мнению, «трилогическая форма», введенная Эсхилом, «способствовала тому, что миф мог быть развиваем гораздо шире и почерпан гораздо глубже, чем это можно было сделать в одной трагедии».<sup>14</sup> Семантика композиции «трилогической формы» древнегреческой трагедии особенно важна в связи с построением из трех частей «Кипарисового ларца» и трилистников, ведь современная лирика, по Анненскому, «без ближайшего отношения к этике»<sup>15</sup> существовать уже не могла.

По мнению М. М. Бахтина, «...основная тема поэзии Анненского – недостижимость, недоумение <...>».<sup>16</sup> Действительно, перед нами сложная художественная система, которая отразила духовную жизнь «недоуменного» сознания, искушенного культурой, ничего не принимающего на веру, собирающего «вещественные доказательства» для своей мысли по отдельным непосредственным впечатлениям и ощущениям мира.

<sup>1</sup> Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. СПб., 2011. С. 18.

<sup>2</sup> Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 68.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1974. С. 342.

<sup>4</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 217. Далее ссылки на это издание по тексту КО, с указанием страницы.

<sup>5</sup> *Анненский Иннокентий*. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 55. Далее ссылки на это издание по тексту с указанием страницы в скобках.

<sup>6</sup> *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Указ. соч. С. 13.

<sup>7</sup> Там же. С. 50.

<sup>8</sup> *Петрова Г. В.* Проблема бессознательного в лирике И. Ф. Анненского // Русская литературная критика серебряного века. Тезисы докладов и сообщений международ. науч. конф. Новгород, 1996. С. 32.

<sup>9</sup> *Анненский И. Ф.* История античной драмы. Курс лекций. СПб., 2003. С. 44.

<sup>10</sup> *Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб., 1996. С. 31.

<sup>11</sup> *Анненский И. Ф.* О современном лиризме («Оне») // Критика русского символизма. В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 341.

<sup>12</sup> *Верхейл К.* Указ. соч. С. 37.

<sup>13</sup> *Анненский И.* Трагическая Медея // Театр Еврипида. СПб.: Просвещение, [1906]. Т. 1. С. 212.

<sup>14</sup> *Анненский И. Ф.* История античной драмы. С. 146.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р. М. Миркиной // *Бахтин М. М.* Собр. соч. В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 341.