



оригинальная статья

Вагнерианский слой в поэзии И. Анненского

Налегач Наталья Валерьевна

Кемеровский государственный университет, Россия, г. Кемерово

<https://orcid.org/0000-0002-1214-7363><http://www.researcherid.com/rid/U-1472-2017>

nalegach@list.ru

Поступила в редакцию 10.01.2022. Принята после рецензирования 02.02.2022. Принята в печать 07.02.2022.

Аннотация: Увлечение музыкой и эстетическими идеями Р. Вагнера было характерно для культуры эпохи модерна. Сложно переоценить его роль для становления символистского театра, а также для формирования отдельных эстетических и художественных миров русских авторов рубежа XIX–XX вв. Среди них можно указать и стоявшего особняком от основной магистрали развития русского символизма И. Анненского, в одном из писем к Е. М. Мухиной самоопределившегося как вагнерианец. И если роль вагнеровских эстетических концепций в оформлении символистской драматургии изучена достаточно подробно, то исследования этого слоя в лирике русских модернистов предпринимаются значительно реже. Цель – выявить и изучить вагнерианский слой в поэзии И. Анненского. В его книгах стихов «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» выявлены отсылки к таким произведениям немецкого композитора, как «Кольцо Нибелунгов», «Парсифаль», «Тристан и Изольда», увертюра «Фауст». Анализ писем и стихотворений позволяет утверждать, что для организации поэтических ансамблей важную роль сыграла лейтмотивная композиция, перенесенная из вагнеровского опыта объединения опер в тетралогии в один из принципов циклообразования в лирике, что можно видеть в развитии тем потаенной любви, чувства Бога, поиска идеала как в несобранных циклах И. Анненского, так и в оформлении поэтических книг.

Ключевые слова: музыка, символизм, вагнерианство, Грааль, идеал, любовь, тема

Цитирование: Налегач Н. В. Вагнерианский слой в поэзии И. Анненского. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2022. Т. 24. № 1. С. 60–65. <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-1-60-65>

original article

The Wagnerian Layer in I. Annensky's Poetry

Natalya V. Nalegach

Kemerovo State University, Russia, Kemerovo

<https://orcid.org/0000-0002-1214-7363><http://www.researcherid.com/rid/U-1472-2017>

nalegach@list.ru

Received 10 Jan 2022. Accepted after peer review 2 Feb 2022. Accepted for publication 7 Feb 2022.

Abstract: Passion for R. Wagner's music and aesthetic ideas was characteristic of the Art Nouveau culture. At the turn of the XIX–XX centuries, it affected the Symbolist theater and shaped the aesthetic and artistic worlds of many Russian authors. Innokentii Annensky stood apart from the Russian mainstream symbolism. In his letter to E. M. Mukhina, he defined himself as a Wagnerian. The role of Wagner's aesthetics in the symbolist drama has received a lot of scientific attention, whereas its effect on the Russian modernist poetry remains largely understudied. This article introduces the Wagnerian layer in I. Annensky's poetry. His *Quiet Songs* and *The Cypress Chest* appeared to have numerous references to such Wagner's works as *The Ring of the Nibelung*, *Parsifal*, *Tristan and Isolde*, and *Faust*. The author analyzed I. Annensky's poetry and correspondence. The analysis showed that the method of leitmotif composition helped the poet to structure his poetic ensembles. I. Annensky adopted Wagner's experience of combining operas into a tetralogy and used it to unite his own poetry into cycles. This device is especially obvious in the themes of secret love, the God sense, and the search for the ideal in his stand-alone cycles and poetry books.

Keyword: music, symbolism, Wagnerianism, Grail, ideal, love, theme

Citation: Nalegach N. V. The Wagnerian Layer in I. Annensky's Poetry. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2022, 24(1): 60–65. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-1-60-65>

Введение

Поэзия Иннокентия Анненского в своей сути есть лирика текучих, подвижных состояний души и сознания, что выразилось в усиленной разработке поэтики времени и в специфике его лирических сюжетов. Закономерно, что творчество поэта рассматривалось как проявление импрессионизма в лирике [1, с. 219–243; 2, с. 75–115]. Однако интерес к движению времени в противовес неизменной вечности связывает его поэтический мир не только с исканиями в живописи, но и с музыкой, тем более что установка на синтез искусств объединяла всех представителей эпохи модерна [3]. Многие исследователи [4; 5, с. 85; 6; 7, р. 273–275; 8; 9] отмечают высокую степень музыкальности его стихотворений, начиная от звуковой инструментальности, продолжая развитием темы музыки и связанных с нею мотивов и образов, заканчивая жанровыми формами вплоть до названия первой поэтической книги «Тихими песнями».

В этой связи примечательно наблюдение А. Ф. Лосева о том, что в искусстве можно выделить два типа мироощущения – музыкальное и образное. При этом «музыкальное мироощущение есть ощущение текучести, процессуальности, непрерывного потока бытия и, с другой стороны, есть познание чистого качества предметов, познание того общего материала, из которого они создаются» [10, с. 317]. С точки зрения А. Ф. Лосева, по всей вероятности, не без влияния Ф. Ницше искусство музыки характеризуется как наиболее сродное трагизму. Добавим к этому, что основной эмоциональный тон, которым пронизано творчество И. Анненского, зачастую характеризуется как трагическая ирония [11; 12, с. 155–197; 13]. Откликаясь на знаменитое название работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру», А. Ф. Лосев определяет музыку через ее генезис: «Трагедия произошла от музыки, или, чтобы не подумали, будто мы имеем здесь в виду реальные музыкальные произведения, трагедия произошла из духа музыки. Ибо настоящая музыка не состоит из звуков, но – из элементов духа» [10, с. 320].

Этот же комплекс идей Ф. Ницше о рождении трагедии из духа музыки, вдохновленный знакомством с творчеством Р. Вагнера, как отмечает в своей работе Г. В. Петрова [14], волновал И. Анненского. И его самоопределение *вагнерианец* из письма к Екатерине Максимовне Мухиной от 22 февраля 1907 г., написанного по-французски и переведенного Л. Я. Гинзбург: «Вагнерианцем же я остаюсь, я им был всегда, и я заранее радуюсь перспективе увидеть "Кольцо" полностью»¹, – открывается не только как признание в любви к музыке немецкого композитора, но и как осознанная эстетическая позиция,

определяющая его принадлежность к творческим установкам эпохи модерна.

В современном литературоведении накоплено немало работ о влиянии творчества Р. Вагнера на эстетику и поэтику русского модернизма, формирование идей синтеза искусств, индивидуальные творческие системы и поэтические миры [15–17; 18, с. 90; 19; 20; 21, с. 131–137]. Отдельные наблюдения о значимости вагнерианства в жизни и творчестве И. Анненского обнаруживаем в работах Г. В. Петровой [22, с. 35], Н. Гамаловой [23, р. 265–272], С. В. Косихиной [24, с. 38–39], в подробных комментариях А. И. Червякова к изданию писем И. Анненского.

В свете этого самоопределения поэта и малой степени изученности вопроса представляется важным выявить вагнерианский слой, создающий определенную подтекстовую структуру в его лирике, что и является целью предлагаемой работы.

Методы и материалы

Работа выполнена в рамках историко-литературного подхода с подключением методов структурно-семиотического анализа, биографического и историко-культурного комментирования. Исходя из переписки И. Анненского с близкими людьми, воспоминаний о нем, а также эстетических размышлений, рассеянных по разным критическим и историко-литературным статьям и работам, определен круг любимых им вагнеровских произведений. Среди них – оперы «Тристан и Изольда», «Парсифаль» и знаменитая тетралогия «Кольцо Нибелунга».

Заслуживает внимания и тот факт, что не все произведения композитора были высоко ценимы И. Анненским. Так, его реплика из уже упоминавшегося письма к Е. М. Мухиной от 22 февраля 1907 г. свидетельствует о неприятии им «Лоэнгрина»: «Вы говорите мне о Лоэнгрине. Знаете ли Вы, что я думал об этом персонаже (мистическом в большей мере, чем таинственном) и, может быть, в тот самый момент, когда Вы ему аплодировали, <...> мне не слишком нравится этот мир лебедей и упитанных блондинок с глазами цвета пивной пены»².

В этой связи методика отбора поэтических текстов опирается на присутствие в них вагнеровских аллюзий и реминисценций. Следующим этапом становится анализ функционирования выявленной реминисценции в поэтической структуре текста. На третьем этапе осуществляется обобщение и систематизация отдельных наблюдений с целью выявить смыслообразующую роль вагнерианского слоя в поэтическом мире И. Анненского.

¹ Анненский И. Ф. Письма, сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова. Т. 2. 1906–1909. СПб.: Галина скрипсит; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009. С. 122.

² Там же. С. 121 – 122.

Символика Грааля и тема исканий идеала («Парсифаль» в поэтических «отражениях» И. Анненского)

Музыкальная природа первой поэтической книги автора «Тихие песни» (1904) осмыслена в разных работах. Но в связи с вагнерианством хотелось бы отметить еще один смысловой нюанс, который воплощен в эпиграфе к этому сборнику:

Из разбитого фиала
В эти песни пролита,
Но увы! не красота.
Только мука идеала³.

В нем предлагаемая книга явлена не как обретенный о мире смысл. Главное ее значение – указание пути исканий идеала. Показательно, что соединение мотивов пути как искания идеала и образа чаши уже было воплощено в одном из ключевых символов западноевропейского средневекового искусства – в Граале. Важно и то, что благодаря операм Вагнера о рыцарях Грааля – Лоэнгрине и Парсифале – этот символ оказался актуализирован в искусстве модерна.

Стоит отметить, что И. Анненский непосредственно связывал музыку Вагнера со сферой идеала. В том же 1904 г., когда выходит в свет его книга «Тихие песни», И. Анненский пишет в письме к А. В. Бородине от 15 июня о своем отношении к музыке немецкого композитора. И в момент уяснения самому себе степени близости его произведений собственному духовному складу он определяет роль этой музыки как связующего звена с миром идеала, изменившимся в свете переживания состояния утраты Бога: «То, что я до сих пор знаю вагнеровского, мне кажется более сродным моей душе, чем музыка Бетховена, а почему я и сам не знаю. <...> Может быть потому, что я потерял Бога и беспокоюсь, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным»⁴.

Указание на музыку Р. Вагнера как прояснение связи человеческого Я с идеалом позже станет основой лирического сюжета его стихотворения «О нет, не стань», замыкающего «Трилистник проклятия» в книге «Кипарисовый ларец». Само стихотворение написано в 1906 г. и построено на парадоксальных контрастах, проясняющихся из музыкального подтекста, о чем нам уже доводилось писать [25], приведем здесь только один из выводов: на протяжении 6–7 лет вагнеровская музыка, и в частности «Парсифаль», в основе сюжета которого – искание Грааля, становится для И. Анненского воплощением религиозного чувства, близкого ему самому. В этом чувстве сложно переплетены спроецированные на образ вагнеровского Амфортаса чувства утраты Бога и памяти о нем как единственном источнике идеала, который в отпавшем мире недоступен

как утраченный рай, но без которого осмысленная жизнь и человечность невозможны. Отсюда и страдание, которое совмещает в себе мучительность проклятия, и спасительность памяти о трансцендентном, побуждающая искать смысл в бессмысленном мире, предлагающем вместо подлинного счастья лишь его призрачное обещание, оборачивающееся обманом Кундри (*влажный блеск малиновых улыбок*).

Неразрывная связь религиозного (с акцентом на трагизм утраты Бога) и эстетического чувств, духовный порыв, устремленный к преодолению иронии, выведенной на первый план посредством тропов, характерны и для стихотворений И. Анненского, в которых нет текстуально обозначенных отсылок к Вагнеру, но есть то, что в интерпретации русского поэта может быть обозначено как вагнерианство, проникнутое духом искания идеала. Среди таковых можно указать стихотворения «Поэзия» («Над высью пламенной Синяя...»), «Идеал», «Среди миров», «В небе ли меркнет звезда...» и др.

Тема потаенной любви, антиномия стихии и индивидуальной воли («Тристан и Изольда», «Кольцо Нибелунга» в творческой рецепции И. Анненского)

Другим важным обращением И. Анненского к творчеству Вагнера становится тема любви Тристана и Изольды. При этом для самого И. Анненского она раскрывается как вариация, явленная еще в двух парах, одна из которых тоже восходит к Вагнеру – Зигфрид и Брунгильда, а вторая введена им при сопоставлении Вагнера с Еврипидом, «Зигфрида» с «Ипполитом», речь идет о Фере и Ипполите. Сравнивая в «Лекциях по античной трагедии» «Ипполита» и «Зигфрида», он делает акцент на большем мифологизме немецкой оперы по сравнению с древнегреческой трагедией, также его внимание привлекает лейтмотивная композиция, введенная Вагнером. И эта лейтмотивная организация использована им в качестве скреп в развитии темы потаенной любви, данной посредством вариаций в несобранных микроциклах, отдельные элементы которых вошли в состав других макроконтекстов, но не утратили единства между собой посредством лейтмотивных функций символов, повторяющихся в лишь на первый взгляд разрозненных стихотворениях. Представляется, что такое решение позволило И. Анненскому еще больше усилить эффект потаенного чувства и скрыть от посторонних глаз за завесой эстетизации драматизм живого чувства.

В обращении И. Анненского к теме Тристана и Изольды имеется биографический компонент, обусловленный ситуацией мистического брака поверх брака, заключенного перед Богом и людьми. Это событие «венчанья душ» известно нам по письму О. П. Хмара-Барщевской к В. Розанову

³ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии, вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 53.

⁴ Анненский И. Ф. Письма. Т. 1. 1879–1905. С. 349.

от 20 февраля 1917 г. [5, с. 67]. По всей вероятности, согласно письму, это чувство отразилось не только в стихотворении «В марте», но нашло воплощение в поэтических мотивах лучезарного слияния, миража, сновидения, бреда сумасшедшего. В этом же описании «венчанья душ» раскрывается и ассоциативная связь образов рук – ветвей – цветов в развитии темы любви в стихотворениях «Электрический свет в аллее», «Дальние руки» и др.

При этом следует с осторожностью относиться к закреплению обращения И. Анненского к этому сюжету ситуацией, описанной О. П. Хмара-Барщевской. Дело в том, что Тристан и Изольда возникают в его переписке с Е. М. Мухиной, причем сам контекст письма весьма примечателен. На первый взгляд, их упоминание в письме к Е. М. Мухиной от 23 июля 1908 г. обусловлено поездкой адресата в Байройт. Но именно в это лето оперу «Тристан и Изольда» не ставили, и упоминание ее персонажей, усиленное контекстом письма, приобретает более интимный характер, обусловленный предчувствием смерти, которое, судя по выбранной цитате из либретто, и подвигло И. Анненского на сожжение своих рукописей, о котором он упоминает в письме непосредственно перед обращением к Вагнеру: «Жглись старые стихотворения, неосуществившиеся планы работ, брошенные материалы статей, какие-то выписки, о которых я сам забыл. <...> Простите, дорогая, что наполнил письмо собою... Так как-то подвернулся этот предметик. Тристан и Изольда... Вы их нынче не услышите... Там есть чудное полустиише

Ich hore das Licht...

Sei tu? Это уже не из Вагнера»⁵.

Может быть, сама ситуация «венчанья душ», описанная О. П. Хмара-Барщевской, является следствием не только воздействия совести, но и эстетической концепции И. Анненского, выразившейся, например, в его рассуждениях о символе Елены Троянской как воплощении Вечно Женственного, в связи с чем мотив обладания ею в античной литературе, согласно интерпретации И. Анненским произведений Гомера и Стесихора, приобретает призрачный характер. Противовесом призрачному обладанию в этой эстетической концепции становится мистический брак с символической Еленой, который и становится источником поэзии, преображающей вечную пытку земных желаний в произведение искусства.

А. И. Червяков в комментариях к письму, адресованному Вяч. Иванову 24 мая 1909 г., приводит показательную цитату из статьи И. Анненского «Ион и Аполлонид», опубликованной еще в 1899 г.: «Мистический брак Елены с Фаустом кончается у Гете печально. <...> Не надо особенной проницательности, чтобы понять символический смысл

этого брака и этой разлуки. Елена – античное искусство, Фауст – тревожная и пытливая мысль романтика. Плод их союза – новая поэзия. Божественные покровы Елены, это – классическая форма, завещанная нам древностью»⁶. Добавим, что появление образа новой поэзии как следствия мистического брака не совсем понятно в случае упоминания исключительно имени Гете, но более чем раскрывается, если учесть обращение к этому произведению немецкого поэта Вагнера, написавшего по мотивам «Фауста» увертюру к симфонии. Так, в письме к Н. П. Бегичевой от 22 июля 1908 г. И. Анненский особенно выделяет именно это его произведение из всех, прозвучавших на вечере в Павловске⁷. Среди других произведений, прозвучавших на этом вечере, как указывает А. И. Червяков со ссылкой на газетное объявление, были вступления к «Парсифалю», «Лоэнгрину», «Тристану и Изольде», полет Валькирий и сцена смерти Зигфрида.

Показательно сходство ситуаций мистического брака Елены и Фауста как символа рождения новой поэзии и житнетворческого его преломления, описанного в письме О. П. Хмара-Барщевской как событие «венчанья душ», соприкасающегося с темой Тристана и Изольды. Весьма вероятно, что в контексте эстетических воззрений И. Анненского, это событие послужило основой лилейного мифа в его поэзии, породив символ поэтического кубка лилий как прекрасного сосуда с напитком вдохновения в микроцикле «Лилии». Анализ стихотворений микроцикла «Лилии» и рассыпанного цикла «мучительных сонетов», состоящего из четырех стихотворений, в заглавие которых входит это жанровое определение, позволяет утверждать, что активнее всего обращение к теме Тристана и Изольды обнаруживается во «Втором мучительном сонете», вошедшем в «Кипарисовый ларец», в развитии образности меда и яда как символов волшебного напитка, обрекающего целующихся влюбленных на ужас и страдания потаенной любви.

Помимо темы потаенной любви, отсылки к операм Вагнера из «Кольца Нибелунга» способствуют развитию антиномии роковой предопределенности и свободы выбора. Так, разъясняя различие образов Ипполита и Зигфрида, И. Анненский указывает на то, что немецкий композитор, в отличие от Еврипида, обращается не столько к мотивам игры богов человеком и предчувствия свободы, сколько воплощает изначально стихийную волю, в которой человек переживает свою неотделимость от пронизанного духом музыки мироздания: «Сила вагнеровского творчества была не в красоте человеческого чувства, не в гибкости мысли, не в переживаниях настроений, а в супранатуральной, стихийно-абсолютной музыкальности»⁸. По мысли И. Анненского, Вагнеру удалось воплотить в «Зигфриде» ту музыку, которая предстает

⁵ Анненский И. Ф. Письма. Т. 2. 1906–1909. С. 211.

⁶ Там же. С. 321.

⁷ Там же. С. 208.

⁸ Анненский И. Ф. Письма. Т. 1. 1879–1905. С. 351.

первородной стихией, из которой возникает мир. Аналогом этого рассуждения можно считать сцену разговора Фаиры с матерью после его состязания с Евтерпой в пьесе «Фаиры-кифаред». Это та стихия музыки, которая своей игрой порождает и завораживает не только людей, но и богов, считающих, что они играют людьми (клавишами фортепиано, смычком и струнами скрипки, если вспомнить образность стихотворений И. Анненского «Первый фортепьянный сонет», «Второй фортепьянный сонет», «Смычок и струны», «Старая шарманка»), но сами, как выясняется, оказываются следствием музыкальной игры, как это и было представлено в со- и противопоставлении менад и невольниц в двух фортепьянных сонетах. У Вагнера это особенно остро представлено в опере «Валькирия».

Заключение

Рассмотренные примеры позволяют утверждать, что вагнерианство И. Анненского не исчерпывается его любовью к произведениям немецкого композитора, но, будучи глубинно пережитыми, становятся одним из претекстов

в развитии ключевых тем поэта – исканий идеала, неотделимых от религиозного чувства, сложно совмещающего чувство утраты Бога с невозможностью вне божественности преодолеть сомнения и соприкоснуться со сферой Абсолюта, и потаенной любви, лирически заостряющей антиномию стихийной деперсонализации и индивидуалистической свободы воли. При этом развитие обеих тем повлекло за собой обращение к лейтмотивной композиции при организации макроконтекстов (поэтических книг «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец»), а само раскрытие этих тем оказалось обусловленным эстетическими взглядами, характерными для искусства эпохи модерна с ее установкой на синтез искусств.

Конфликт интересов: Автор заявил об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.

Conflict of interests: The author declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Литература / References

1. Корецкая И. В. Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике. Корецкая И. В. *Над страницами русской поэзии и прозы начала века*. М.: Радикс, 1995. С. 199–252.
Koretskaya I. V. Impressionism in symbolist poetry and aesthetics. *The pages of Russian poetry and prose of the early XX century*. Moscow: Radiks, 1995, 199–252. (In Russ.)
2. Астахов О. Ю. Эстетика импрессионизма в поэзии русских символистов (В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, И. Ф. Анненский). Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. 122 с.
Astakhov O. Yu. *The aesthetics of Impressionism in the poetry of Russian symbolists* (V. Ya. Bryusov, K. D. Balmont, I. F. Annensky). Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2004, 122. (In Russ.)
3. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.
Azizyan I. A. *Art's dialog of Silver century*. Moscow: Progress-Traditsiia, 2001, 400. (In Russ.)
4. Боровская А. А. Жанровое многообразие «музыкальной» лирики И. Анненского. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2008. № 10. С. 171–175.
Borovskaya A. A. Genre diversity of I. Annensky's musical lyrics. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*, 2008, (10): 171–175. (In Russ.)
5. Федоров А. В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л.: Худож. лит., 1984. 256 с.
Fedorov A. V. *Innokenty Annensky: Personality and Creativity*. Leningrad: Khudozh. lit., 1984, 256. (In Russ.)
6. Федякин С. Р. Об одной особенности образа музыки в поэзии Иннокентия Анненского. *Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909): материалы и исследования: по итогам Междунар. науч.-литературных чтений, посв. 150-летию со дня рождения И. Ф. Анненского*. (Москва, 12–14 октября 2005 г.) М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С. 586–592.
Fediakin S. R. The image of music in Innokentii Annensky's poetry. *Innokentii Fedorovich Annensky (1855–1909): materials and research: Intern. Sci.-Literary readings dedicated to the 150th anniversary of I. F. Annensky*, Moscow, 12–14 Oct 2005. Moscow: IMLI, 2009, 586–592. (In Russ.)
7. Gamalova N. *La litterature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poete et critique*. Lyon: Editions de l'Universite Lyon III, 2005, 338.
8. Косихина С. В. Концепт «музыка» в творчестве И. Ф. Анненского. *Русский язык в школе*. 2019. Т. 80. № 2. С. 67–72.
<https://doi.org/10.30515/0131-6141-2019-80-2-67-72>
Kosikhina S. V. The concept of "music" in the works by I. F. Annensky. *Russkii yazyk v shkole*, 2019, 80(2): 67–72. (In Russ.)
<https://doi.org/10.30515/0131-6141-2019-80-2-67-72>
9. Косихина С. В. Духовно-музыкальное ясновидение (Иннокентий Анненский). *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. 2018. № 16. С. 227–237.
Kosikhina S. V. Spiritual and musical perspicacity (Innokenty Annensky). *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*, 2018, (16): 227–237. (In Russ.)

10. Лосев А. Ф. Структура художественного мироощущения. Лосев А. Ф. *Форма. Стиль. Выражение*. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
Losev A. F. The structure of the artistic worldview. *Form. Style. Expression*. Moscow: Mysl, 1995, 297–320. (In Russ.)
11. Колобаева Л. А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского. *Филологические науки*. 1977. № 6. С. 21–30.
Kolobaeva L. A. Irony in the lyrics of Innokentii Annensky. *Filologicheskie nauki*, 1977, (6): 21–30. (In Russ.)
12. Иванова И. Н. Ирония в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы). Ставрополь: СГУ, 2006. 421 с.
Ivanova I. N. *Irony in the poetry of Russian modernism (1890–1910)*. Stavropol: SSPI, 2006, 421. (In Russ.)
13. Шевчук Ю. В. Трагическая ирония в «Складнях» И. Ф. Анненского. *Вестник славянских культур*. 2019. № 54. С. 242–256.
Shevchuk Yu. V. The tragic irony in I. F. Annensky's *The Folders*. *Vestnik slavianskikh kultur*, 2019, (54): 242–256. (In Russ.)
14. Петрова Г. В. И. Ф. Анненский: «Проблема Ницше». *Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909): материалы и исследования: по итогам Междунар. науч.-литературных чтений, посв. 150-летию со дня рождения И. Ф. Анненского*. (Москва, 12–14 октября 2005 г.) М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С. 7–31.
Petrova G. V. I. F. Annensky: The Problem of Nietzsche. *Innokentii Fedorovich Annensky (1855–1909): materials and research: Intern. Sci.-Literary readings dedicated to the 150th anniversary of I. F. Annensky*, Moscow, 12–14 Oct 2005. Moscow: IMLI, 2009, 7–31. (In Russ.)
15. Таштамирова Л. Ш., Бибеева И. Н. Теория синтеза искусств Р. Вагнера в контексте «Философии искусств» Шеллинга. *Вестник развития науки и образования*. 2017. № 5-6. С. 74–81.
Tashtamirova L. Sh., Bibeeva I. N. Theory of arts synthesis of R. Wagner in the context of the "Philosophy of Arts" by Schelling. *Vestnik razvitiia nauki i obrazovaniia*, 2017, (5-6): 74–81. (In Russ.)
16. Элькан О. Б. Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера: интеграция музыкальных и внемузыкальных художественных средств. *Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета*. 2017. Т. 2. № 3. С. 85–90.
Elkan O. B. Gesamtkunstwerk of Richard Wagner: the integration of musical and extramusical artistic means. *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2017, 2(3): 85–90. (In Russ.)
17. Пашченко М. В. «Филология музыки» Вячеслава Иванова (к проблеме «русский» Вагнер и «русский» Ницше). *Вестник культурологии*. 2019. № 1. С. 161–186. <https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.09>
Pashchenko M. V. "Philology of Music" by Vyacheslav Ivanov (to the problem of "Russian" Wagner and "Russian" Nietzsche). *Vestnik kulturologii*, 2019, (1): 161–186. (In Russ.) <https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.09>
18. Игошева Т. В. Понятие «воли» в размышлениях А. Блока о революции. *Соловьёвские исследования*. 2020. № 3. С. 79–92. <https://doi.org/10.17588/2076-9210.2020.3.079-092>
Igosheva T. V. Concept of "will" in the reflections of A. Blok on the revolution. *Solovyov Studies*, 2020, (3): 79–92. (In Russ.) <https://doi.org/10.17588/2076-9210.2020.3.079-092>
19. Шульдишова А. А. Р. Вагнер: традиция «омузыкаливания» в творчестве поэтов серебряного века. *Античность – Современность (вопросы филологии)*, ред. колл.: А. А. Кораблев и др. Донецк: ДонНУ, 2017. Вып. 5. С. 102–116.
Shuldishova A. A. R. Wagner: the tradition of "musicalization" in the work of poets of the Silver Age. *Antiquity – Modernity (questions of philology)*, ed. board: Korablev A. A. et al. Donetsk: DonNU, 2017, iss. 5, 102–116. (In Russ.)
20. Хлебунова А. С. Влияние Вагнера на русского символиста П. В. Жуковского. *Гуманитарные и социально-экономические науки*. 2018. № 3. С. 60–65.
Khlebunova A. S. Wagner's influence on Russian symbolist Zhukovski P. V. *The Humanities and socio-economic sciences*, 2018, (3): 60–65. (In Russ.)
21. Матрусова А. Н. Образ Святого Грааля в художественной рецепции русской поэзии серебряного века. *Художественная словесность: теория, методология исследования, история*, под ред. И. Г. Минераловой. М.: Литера, 2020. Т. 3. С. 118–164.
Matrusova A. N. The image of the Holy Grail in the artistic reception of Russian poetry of the Silver Age. *Artistic literature: theory, research methodology, and history*, ed. Mineralova I. G. Moscow: Litera, 2020, vol. 3, 118–164. (In Russ.)
22. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород: НовГУ, 2002. 128 с.
Petrova G. V. *Creativity of Innokentii Annensky*. Veliky Novgorod: NovSU, 2002, 128. (In Russ.)
23. Gamalova N. *Les tragedies antiques d'Innokentii Annenski et ses traductions d'Euripide en russe*. Lyon: Editions de l'Universite Lyon III, 2015, 362.
24. Косихина С. В. Музыка в творчестве И. Анненского. *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*. 2018. № 3. С. 33–40.
Kosihina S. V. Music in I. F. Annensky's works. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 2018, (3): 33–40. (In Russ.)
25. Налегач Н. В. Символика фиала – чаши – кубка в лирике И. Анненского. *Русская литература*. 2012. № 4. С. 188–199.
Nalegach N. V. The symbolism of the phial – bowl – goblet in I. Annensky's lyrics. *Russkaia Literatura*, 2012, (4): 188–199. (In Russ.)