

МОТИВ ТАНЦА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

Рассматриваются стихотворения И. Анненского, в которых образы и мотивы античной пляски, вальса и кэк-уока выполняют важную смыслообразующую роль. Историческая маркированность в поэтическом мире Анненского античных и современных танцев позволила выдвинуть предположение, что в авторском мировидении они становятся символами различных культурных эпох: античности, с одной стороны, и романтизма и модерна, с другой, прошлого и современности, воплощая в музыке и пластике глубинные ритмы, связывающие человека с его временем. С прошлым связан образ пляски в стихотворении «Второй фортепьянный сонет». Мотивно-образные ряды этого стихотворения перекликаются с наблюдениями Анненского из его работы «Дионис в легенде и культе», посредством чего танец клавиш-плясуний выражает античное отношение человека к судьбе. Покорность судьбе античного человека, метафорически уподобленного клавишам музыкального инструмента, способность непосредственно откликаться на волю высшего Музыканта, давала ему определенную духовную независимость от этой роковой силы. Нежелание замечать Музыканта-Судьбу, подмена ее лицезрения и внимания ей импровизационными движениями новомодного танца, тем не менее, оборачивается не свободой от судьбы, а, напротив, неспособностью состояться изнутри ее постижения, отчего и рождается эпитет – «пустоплясые» в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах». Показательно, что головокружительный упоительный вальс, к которому мечтой устремлен лирический герой в стихотворениях «О нет, не стан» и «Дымы», сменяется динамичным и достаточно смешным кэк-уоком, отражающим судорожную ритмику современности, которая, тем не менее, все так же подчинена роковым закономерностям Музыканта-Судьбы. Танцоры, исполняющие вальс и кэк-уок объединены в его поэзии тем, что равно не замечают роковой предопределенности рисунка танца. Эта слепота качественно отличает их от условных античных плясуний из «Второго фортепьянного сонета», обретающих внутреннюю свободу от рока во внешней покорности ему. Однако даже современные танцы все равно несут на себе незримую печать дионисийства. Тем самым любой танец невольно подталкивает человека к встрече с жизнью в ее непосредственности, несмотря на урбанизированную реальность, диктующую человеку самоопределение в роли демиурга, оборачивающееся в процессе танца одной из масок, спадающих в финале жизни как танца, что наиболее очевидно в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах».

Ключевые слова: И. Анненский, танец, кэк-уок, вальс, античная пляска, мотив, лирический сюжет.

Символика танца одна из самых универсальных и архаичных семиотических структур, связанная с широчайшим спектром значений. В искусстве модерна та-

Налегач Наталья Валерьевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета (ул. Красная, 6, Кемерово, 650042, Россия, nalegach@list.ru)

нец играет важную роль и как мифологема (танец божества, созидающего таким образом мир, танец Саломеи и т. п.), и как самостоятельный вид искусства, например балет, и как личностно воплощенные его модели, связанные с образами всемирно известных танцовщиц эпохи, таких как А. Дункан, И. Рубинштейн и др., и как новые виды танцев, отразивших смену отношений мужчины и женщины, человека и мира (кэк-уок, танго и пр.).

В духе синтеза искусств образность танца привлекает поэтов и писателей Серебряного века, позволяя выразить как глубинно-авторские, так и сверхличные переживания и передать ощущение ритма эпохи и человеческой жизни в ней. Закономерно, что В. В. Абашев, определяя танец как универсалию культуры Серебряного века, поясняет, что в это время «танец существует не только как один из видов искусства, но и как универсальный культурный смысл, пластически оформленный в символе танца, живет как идея и как формообразующий принцип» [1993, с. 7]. И если у таких авторов, как А. Белый, А. Блок, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов и др., образы танца и пляски занимают большое место, то у отдельных символистов обращение к ним в поэзии минимально. Среди таковых укажем И. Анненского, в лирике которого непосредственное обращение к мотивно-тематическому комплексу танца обнаруживается лишь в четырех стихотворениях («Кэк-уок на цимбалах», «Второй фортепьянный сонет», «О нет, не стань», «Дымы»). При этом взаимосвязанный с танцевальной символикой мотив музыки является одним из магистральных во всем его творчестве, как это продемонстрировано в работах А. А. Боровской [2008], Г. В. Петровой [2002], С. Р. Федакина [2009] и др.

Такое сдержанное обращение к мотиву и образности танца представляется примечательным и требует изучения в контексте всего поэтического мира автора. Тем более что в драматургии Анненского этот мотивно-тематический комплекс представлен с высокой степенью частотности и обусловлен его обращенностью к античной традиции. Так, в работе, посвященной культу и мифологии Диониса, Анненский раскрывает свое представление о связи танца с экстатическим поклонением этому божеству, неразрывно связанному с драматическим искусством: «Экстаз, искусственное возбуждение, было не только драматическим воспроизведением безумия, которое насылал Дионис на своих ослушников, – это было средство приблизиться к богу, увидеть его, слиться с ним. Все в старейших оргиях Диониса говорило об экстазе: утомительные пляски, кружение (раденье), дикие завывания, опьяняющий шум флейт, кимвалов <подчеркнуто мной. – Н. Н.> и тимпанов, одуряющее действие крови от раздраемых и пожираемых сырьем животных, хмельные напитки (?); самая одежда и весь вакхический обряд, казалось, имел целью вырвать человека из его обычной среды и сравнять, слить его с природой...» [Анненский, 2012, с. LXX–LXXI] (текст приведен мной к современной орфографической норме. – Н. Н.).

Обратимся к стихотворению «Кэк-уок на цимбалах», в котором название новомодного танца вкупе с древним музыкальным инструментом, использовавшимся в оргиях Диониса, вынесено в заглавие. В своих комментариях А. В. Федоров приводит выдержку из примечаний В. И. Кривича, указывая на фактический источник образа, проясняющий соединение танца с неожиданным для его аккомпанемента музыкальным инструментом: «Шутка была написана в Ялте, осенью 1904 г. Цимбалист играл в дневные часы на эстраде открытого ресторана в городском саду» [Анненский, 1990, с. 557]. Представляется, что Валентин Кривич не случайно определяет это произведение как шутку, так как для И. Анненского сама ситуация исполнения современного танца под древний оргиастический инструмент могла выглядеть юмористично, порождая желание увидеть не только контраст, но и возможную гармонию архаичного и современного ритмов

не столько на уровне музыки, сколько на уровне постижения отношений человека с мирозданием.

Само стихотворение привлекало внимание исследователей вследствие экспериментальной ритмики и соотнесенной с нею тематики скоротечности человеческой жизни. Так, в статье Н. А. Рогачевой детальный анализ ритма и фонологического уровня во взаимосвязи с лирическим сюжетом этого стихотворения завершается выводом о важности для поэтики И. Анненского моторно-двигательного компонента при смыслопорождении: «Взамен звукового символизма и звукоподражания Анненский предложил поэтику артикуляции, направленную на моторно-двигательное восприятие звука. “Заумь” Анненского отличается от последующих футуристических построений, по крайней мере, подчеркнутой психологичностью: это не вариант всеобщего языка будущего, а фиксация мгновенных и невольных реакций лирического субъекта. Но, кроме того, она еще наполнена поверхностными ассоциациями с известными текстами, которые невольно воспроизводятся в ответ на действие ритма, создают тематические вариации. Таким образом, весь строй стихотворения указывает на присутствие невидимого дирижера (музыканта), который управляет движениями инструментов и людей, их телом и памятью, моделирует не только внешние, но и внутренние жесты, подчиняет себе голос лирического “я”. Шутливая модальность стихотворения скрывает трагическую тему всевластной судьбы» [Рогачева, 2011, с. 240].

Учитывая наблюдения исследователя, обратим внимание на танец в его взаимосвязи со смыслом стихотворения. Кэк-уок (кейк-уок, кэйк-уок) возник в среде американских негров, и его название буквально переводится как «прогулка с пирогом». Как указывают музыковеды [Антропова, 2015, с. 359; Чернышов, 2011, с. 243–244], популярным танцем он стал на рубеже XIX–XX веков, послужив одним из источников формирования джазовой культуры. Интересно, что кэк-уок Серебряного века несет в себе двойной пародийный ход – сначала он рождается как пародирование чернокожими рабами своих белых хозяев, а потом как пародирование белыми танцорами негритянского танца. Этот двойной пародийный ход можно видеть и в лирическом сюжете стихотворения. Так, современный танец исполняется под восходящий к античности музыкальный инструмент, который так же сопровождает современные пляски, как некогда сопровождал античные священные действия, что оборачивается десакрализованной вакханалией, но при этом не утрачивает своей связи с мотивами переходов жизни и смерти. Однако если в античной вакхической культуре пляска утверждала торжество жизни над смертью, ею отмечали возрождение Вакха-Диониса, то в кэк-уоке обнажается устремленность современного мира к смерти сквозь лихорадочную динамику жизни, веселой пляской пытающегося заслониться от страха, причем не только и столько страха смерти, сколько страха жизни. Во-вторых, жизнь, уподобленная танцу с пирогом, предполагающему ситуацию пира, которая роднила бы античный и современный планы культуры, иронично раскрывается как череда подмен ее осмысленности наполненностью чем угодно: «С звуками кэк-уока, / Ожидая мокка, / Во мгновенье ока / Что мы не съедим» [Анненский, 1990, с. 165], так как в модном танце, в отличие от негритянского, пирога не осталось. В итоге вместо единения с мирозданием в ритмах кэк-уока происходит бездумное поглощение жизненных ситуаций, не перерастающих в силу их неразличения в стремительном потоке в событийно наполненную жизнь, что сближает смысл этого стихотворения с «Трактиром жизни». И, как в стихотворении из «Тихих песен», в этом Анненский тоже ставит современное сознание, лихорадочно развлекающее себя и уводящее от жизни даже в пляске (обратный античному вектор), в состоянии осмысленности только на пороге смерти. Однако не достигший событийно-осмысленной взаимосвязи с жизнью в процессе ее проживания современный че-

ловец, дойдя до предела круга, не возрождается, как это было в древнем культе, а в изнеможении падает, что подчеркнuto и звуковым кадансом финальной строфы: «Мах да мах, / Жизни... ах, / Как и не бывало» [Анненский, 1990, с. 165]. Таким образом, в стихотворении Анненского за счет частичных уподоблений обнажаются векторные несоответствия столь любимой им античности с ритмикой современности.

Примечательно, что Анненский из всего многообразия новомодных танцев по иронии судьбы (Кривич считал стихотворение спровоцированным биографическим фактом) выбирает тот, который рождается в невольничьей среде, рифмуясь отчасти с античным культурным кодом. Бросается в глаза, что во «Втором фортепьянном сонете» клавиши фортепиано символично представлены как пляшущие ряды невольниц, равнодушно откликающиеся на волю музыканта и этим равнодушием утверждающие свою независимость при внешней покорности: «Над ризой белою, как уголь волоса, / Рядами стройными невольницы плясали, / <...> Но, непонятно не трогаясь мольбой, // Своим властителям лишь улыбались девы, / И с пляской чуткою, под чашей голубой, / Их равнодушные сливались напевы» [Анненский, 1990, с. 81]. Этот контраст позволяет видеть различное раскрытие мотива судьбы в двух мирах, маркированных двумя танцами. Покорность судьбе античного человека, метафорически уподобленного клавишам музыкального инструмента, способность непосредственно откликаться на волю высшего Музыканта, давала ему определенную духовную независимость от этой роковой силы. Нежелание замечать Музыканта-Судьбу, подмена ее лицемерия и внимания ей импровизационными движениями новомодного танца, тем не менее оборачивается не свободой от судьбы, а, напротив, неспособностью состояться изнутри ее постижения, отчего и рождается эпитет – «пустоплясы».

Все же на глубинном символическом уровне высоко юмористическая взаимосвязь между современностью и античностью в поэтическом мире Анненского существует. Так, образ античных плясуний во «Втором фортепьянном сонете» не дан непосредственно, он возникает в восприятии лирического «я» из созерцания пляшущих под пальцами исполнительницы клавиш современного фортепиано. Однако предшественником фортепиано были цимбалы. Несмотря на то, что современный музыкальный инструмент выглядит сложнее, а удары молоточков по струнам скрыты от глаз, звучание все равно достигается сходным образом, подобно тому, как в пляске, какой бы она ни была, человек встречается с мирозданием. И хотя современному человеку хочется казаться хозяином судьбы, он даже претендует на роль музыканта, танец пальцев которого по клавишам вызывает ответный танец клавиш, он все так же невольно подчиняется ритмам самой музыки как непосредственной основы и источника бытия. В этом контексте уместно вспомнить сцену из последней пьесы Анненского, где Фамира описывает свое восприятие божественной игры Евтерпы: «...а ноты / Со струн ее кифары на стезю / Вздыхались и дымились... Это были / Не вы и вы – не знаю, но грубей / Была б и тень. Иль это души были, / Не жившие еще? Иль формы их, / Слепив, разбил ваятель, чтоб потом / В отчаяньи зарезаться? Они, / Там розовый заняв и горний путь, / Созвездия сперва образовали, / Потом Змеей и Рыбой хоры их, / И Обручем, и Лирой тихо-тихо / Задвигались, и нежная звезда / За нежною звездой загоралась / Над каждым из мечтаний – и кружилась, / Не изменяя ритму. Только точки / Воздушные остались под конец, / Да жадные глаза, чтоб золотыми соединять их нитями сквозь слезы. / Ты скажешь – бред?... Да, до сих пор себе / Не объясню я, что со мною было: / Глядел ли я иль слушал? / Облака ль / Там надо мной звучали, или струны / Рождали в небе формы, а закат / Был только нежной гаммой?...» [Анненский, 1990, с. 523]. Внимая игре Евтерпы, Фамира буквально созерцает сотворение мироздания, поэтому невольно отдает себе отчет в том,

что вся его музыка производна от той первоначальной и не в силах соперничать, сколь бы прекрасной и совершенной она ни была, с музыкой богини, ибо является всего лишь одним из ее отражений.

Третий вариант отношений человека с судьбой явлен у Анненского посредством образности вальса, встречающегося в двух стихотворениях. Причем если в «О нет, не стан» вальс назван в тексте прямо и развивается как дополнительный мотив, усиливающий заданный в первой строфе мотив соблазна, то в стихотворении «Дымы» он лишь угадывается через основное па – кружение, при этом выступая в качестве сюжетообразующего мотива, подобно тому, как это было в случае с обращением к рисунку кэк-уока. На то, что в стихотворении «Дымы» речь идет именно о вальсе, также указывают эпитет «упоительный» и антураж бала, перекликающиеся в контексте «Кипарисового ларца» с определенностью танца в стихотворении «О нет, не стан».

Сближает эти стихотворения в развитии образа вальса тот же контраст приземленности и порыва к мечте, осуществляемого через вовлеченность в танец либо непосредственно, либо через слух, а также мотив «вековой печали», которым исполнен танец. Исторически в структуре бала вальс оказывался одним из самых «молодых» танцев, ко времени написания стихотворения ему как раз исполнилось сто лет, вековой срок присутствия в танцевальной культуре. Если же возвращаться к мотиву взаимоотношений человека и судьбы посредством танца, то у Анненского вальс появляется в ситуации соблазна. Причем мотив соблазна в связи с этим танцем напоминает о его вхождении в культуру европейского и русского бала. Так, можно вспомнить ряд суждений представителей эпохи рубежа XVIII–XIX веков, приведенных в работе Ю. М. Лотмана о вальсе как непристойном, простонародном или излишне вольном танце [1996, с. 94–95]. В стихотворении Анненского «О нет, не стан» это не только и не столько любовный соблазн, сколько желание человека нового времени почувствовать себя свободным от уз рока, чем обусловлено обращение к мистериальному вагнеровскому сюжету из «Парсифаля». Благодаря любовно-музыкальному антуражу обоих стихотворений, где появляется вальс, это желание оборачивается мучительным и упоительным соблазном, не приводя к свободе, но иронично ведя мечтателя по кругам погони за недостижимым идеалом, что и делает его на новом витке культуры столь же зависимым от судьбы, сколь и античный человек.

Учитывая историческую маркированность в поэтическом мире Анненского античной пляски, с одной стороны, а также вальса и кэк-уока, с другой, можно предположить, что в авторском мировидении они становятся символами различных культурных эпох: античности, романтизма и модерна, золотого и серебряного веков, прошлого и современности, воплощая в музыке и пластике глубинные ритмы, связующие человека с его временем. В этом смысле показательно, что головокружительный упоительный вальс, к которому мечтой устремлен лирический герой, сменяется динамичным и достаточно смешным кэк-уоком, отражающим судорожную ритмику современности, которая, тем не менее, все так же подчинена роковым закономерностям Музыканта-Судьбы. Показательно, что танцоры, исполняющие вальс и кэк-уок, равно не замечают роковой предопределенности рисунка танца, что качественно отличает их от условных античных плясуний, обретающих внутреннюю свободу от рока во внешней покорности ему. Однако даже эти современные танцы все равно несут на себе незримую печать дионисийства. Примечательно, что в момент вхождения в танцевальную культуру и вальс, и кэк-уок равно оценивались как безумные и излишне вольные, и эти мотивы, отражающие свойства древнего божества, сохранены в стихотворениях Анненского. Тем самым любой танец невольно подталкивает человека к встрече с жизнью в ее непосредственности, несмотря на урбанизированную реальность,

диктующую человеку самоопределение в роли демиурга, оборачивающееся в процессе танца одной из масок, спадающих в финале жизни как танца, что наиболее очевидно в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах».

Список литературы

Абашев В. В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // *Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Третьи Дягилевские чтения.* Пермь, 1993. С. 7–19.

Анненский И. Ф. Дионис в легенде и культе // *Анненский И. Ф. Эврипид – поэт и мыслитель; Дионис в легенде и культе.* В приложении трагедия Эврипида «Вакханки» с параллельным греческим текстом. 2-е изд. М., 2012. С. LXVII–С.

Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия)

Антропова Л. В. Эволюция возникновения новых пластических форм и тенденций в бытовой культуре XX века // *Развитие системы высшего образования в сфере культуры: научный и образовательный опыт: Материалы Междунар. науч.-практ. конф.* Орел, 2015. С. 358–361.

Боровская А. А. Жанровое многообразие «музыкальной» лирики И. Анненского // *Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та.* 2008. № 10. С. 171–175.

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1996.

Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002.

Рогачева Н. А. Поэтика звучания в стихотворении И. Ф. Анненского «Кок-уок на цимбалах» // *Культура и текст.* 2011. № 12. С. 235–240.

Федякин С. Об одной особенности образа музыки в поэзии Иннокентия Анненского // *Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования.* 1885–1909. М., 2009. С. 586–592.

Чернышов А. В. История джаза. Программа учебной дисциплины // *Проблемы музыкальной науки.* 2011. № 1. С. 242–249.

N. V. Nalegach

Kemerovo State University

MOTIF OF DANCE IN THE I. ANNENSKY'S LYRIC

The article is devoted to the consideration of I. Annensky's poems, in which the images and motifs of the ancient dance, waltz and cakewalk perform an important semantic role. Historical marking in the poetic world of Annensky's ancient and modern dances allowed to suggest that in the author's worldview they become symbols of various cultural epochs: antiquity, on the one hand, and romanticism and modernity, on the other, of the past and the present, embodying deep rhythms in music and plastic, connecting man with his time. The image of dancing in the poem «The Second Piano Sonnet» is related to the past. The motifs of this poem resonate with the observations of Annensky from his work «Dionysus in Legend and Cult», whereby the dance of the keys-dancing expresses the ancient relation of man to destiny. Submission to the fate of an ancient man, metaphorically likened to the keys of a musical instrument, the ability to directly respond to the will of the higher Musician, gave him a certain spiritual independence from this fateful force. The unwillingness to notice the Musician-Fate, the substitution of her contemplation and her attention with the improvisational movements of the newfangled dance, nevertheless, does not result in freedom from fate but, on the contrary, inability to take place from within her comprehension, which gives rise to the epithet – «hollow dancers» in the poem «Cakewalk on cymbals». It is significant that the dizzying delightful waltz, to which the lyrical hero aspires in the poems «Oh no, not stature» and «Smokes», is replaced by a dynamic and rather funny cue-

wake, reflecting the convulsive rhythm of modern times, which, nevertheless, is still the same subordinated to fatal laws of the Musician-Fate. The dancers who perform waltz and cakewalk are united in his poetry by the fact that they do not even notice the fatal predestination of the figure of the dance. This blindness qualitatively distinguishes them from conditional ancient dancers from «The Second Piano Sonnet», gaining inner freedom from fate in external obedience to him. However, even modern dances still bear the invisible seal of Dionysius. Thus, any dance involuntarily pushes a person to face life in its immediacy, despite the urbanized reality dictating a person to self-determination as a demiurge, turning around in the process of dancing one of the masks falling in the finale of life as a dance, which is most evident in the poem «Cakewalk on cymbals».

Keywords: I. Annensky, dance, cakewalk, waltz, ancient dance, motive, lyrical plot.

References

Abashev V. V. Tanec kak universalija kul'tury Serebrjanogo veka [Dance as a Universal Culture of the Silver Age]. In: *Vremja Djagileva. Universalii Serebrjanogo veka. Tret'i Djagilevskie chtenija* [Time of Diaghilev. Universal of the Silver Age. Third Diaghilev Readings]. Perm, 1993. Pp. 7–19.

Annenskij I. F. Dionis v legende i kul'te [Dionysus in the legend and the cult]. In: Annenskij I. F. *Eviprid – pojet i myslitel'; Dionis v legende i kul'te. V prilozhenii tragedija Jevripida «Vakhanki» s parallel'nym grecheskim tekstom* [Euripides – poet and thinker; Dionysus in the legend and the cult. Attached is the Euripides tragedy "Bacchante" with parallel Greek text]. Izd. 2-e. Moscow, 2012. Pp. LXVII–C.

Annenskij I. F. Stihotvorenija i tragedii [Poems and tragedies]. Vstup. st., sost., podgot. teksta, primech. A. V. Fedorova. Leningrad, 1990. (Biblioteka pojeta. Bol'shaja serija).

Antropova L. V. Jevoljucija vozniknovenija novyh plasticheskikh form i tendencij v bytovoj kul'ture HH veka [The evolution of the emergence of new plastic forms and trends in everyday culture of the twentieth century]. In: *Razvitie sistemy vysshego obrazovanija v sfere kul'tury: nauchnyj i obrazovatel'nyj opyt. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii* [Development of the system of higher education in the sphere of culture: the scientific and educational experience. Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Orel, 2015. Pp. 358–361.

Borovskaja A. A. Zhanrovoe mnogoobrazie «muzykal'noj» liriki I. Annenskogo [Genre variety of «musical» lyrics by I. Annensky]. In: *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* [Izvestia Volgograd State Pedagogical University]. 2008. No. 10. Pp. 171–175.

Chernyshov A. V. Istorija dzhaza. Programma uchebnoj discipliny [The history of jazz. Program of educational discipline] In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science]. 2011. No. 1. Pp. 242–249.

Fedjakin S. Ob odnoj osobennosti obraza muzyki v poezii Innokentija Annenskogo [On a particular feature of the image of music in the poetry of Innokentii Annensky] In: *Innokentij Fedorovich Annenskij. Materialy i issledovanija. 1885–1909* [Innokentii Fedorovich Annensky. Materials and research. 1885–1909]. Moscow, 2009. Pp. 586–592.

Lotman Ju. M. Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – nachalo XIX veka) [Talks about Russian culture: Life and traditions of the Russian nobility (XVIII - early XIX century)]. St. Petersburg, 1996.

Petrova G. V. Tvorčestvo Innokentija Annenskogo [Creativity Innokentiy Annensky]. Great Novgorod, 2002.

Rogacheva N. A. Pojetika zvuchanija v stihotvorenii I. F. Annenskogo «Keik-uok na cimbalah» [Poetics of sounding in I. Annensky's poem «Cakewalk on cymbals»] In: *Kul'tura i tekst* [Culture and text]. 2011. No. 12. Pp. 235–240.

Nalegach Natalya V. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Chair of Journalism and Russian Literature of the 20th Century of Kemerovo State University (6 Krasnaya Str., Kemerovo, 650042, Russian Federation, nalegach@list.ru)