

*Э.В. Пасько (Москва, Россия)*

### **К вопросу об истоках цветовой символики романа А. Белого «Петербург»**

*Аннотация:* В статье предпринимается попытка найти истоки цветовой символики в романе А. Белого «Петербург». Значение цветов в романе интерпретируется в контексте цветовой теории И. Гете и Р. Штейнера, повлиявших на мировоззрение Белого. В исследовании творчества писателя выделяется один аспект – живописность, точнее, колористика. Особенности использования цвета в романе «Петербург» сравниваются с теми требованиями к цветовому оформлению картины, которые выдвигает В. Кандинский в трактате «О духовном в искусстве». Основанием для такого сравнения послужили общие литературные и живописные источники, в равной степени актуальные и для Белого, и для Кандинского. Результатом исследования стало определение функций и значения наиболее часто используемых в «Петербурге» цветов в их соотношении с предметом и героем, а также эпизодом, лейтмотивом и – в конечном счете – с авторской позицией.

*Ключевые слова:* Андрей Белый, Василий Кандинский, Иоганн Гете, Петербург

---

*E.V. Pasko (Moscow, Russia)*

### **To the Question on Origin of Color Symbolism in the Novel “Petersburg” by A. Bely**

*Abstract:* The article attempts to find the origin of color symbolism in the novel “Petersburg” by A. Bely. The meaning of colours is interpreted in the context of color theories of J. Goethe and R. Steiner, who influenced Bely’s worldview. There is one aspect, which stands out in the study of writer’s work, and this aspect is picturesqueness, more precisely, coloristics. The features of the use of color in the novel “Petersburg” are compared with the requirements for the color design of the picture, which are put forward by V. Kandinsky in the treatise “On the Spiritual in Art”. The basis for this comparison was the general literary and pictorial sources, equally relevant for both Bely and Kandinsky. The result of the study was determination of the functions and meaning of the most frequently used colors in novel “Petersburg” in their correlation with the subject and the hero, as well as the episode, the leitmotif, and ultimately – with the author’s position.

*Key words:* Andrey Bely, Vasiliy Kandinsky, Johann Goethe, Petersburg

Роман А. Белого «Петербург» находится в центре исследования наряду с программным текстом В. Кандинского «О духовном в искусстве», в котором автор

развивает свою теорию цвета. Понимание особенностей осмысления каждым из авторов цветовой теории, известной им по теоретическим работам Е. Блаватской, Р. Штейнера, позволит глубже исследовать семантику символической образности романа Белого и ее источники, а также обозначить совпадения с художественными экспериментами Кандинского и обоснованием их в его трактате.

Прежде чем перейти к анализу романа, имеет смысл уделить внимание рассуждениям двух авторов о природе цвета, света и психологии искусства, содержащимся в теоретических статьях Белого и работе Кандинского «О духовном в искусстве». Можно выдвинуть гипотезу о наличии одних и тех же источников, на которых основываются теоретические построения художника и писателя, и даже предположить возможное влияние художественных экспериментов Кандинского на поэтику романа «Петербург». Важной задачей работы станет попытка объяснения «хроматики» А. Белого – специфики цветовой палитры, авторского выбора цветовых определителей и лейтмотивов при создании образов героев и предметов в «Петербурге» и возможной связи «живописной литературы» А. Белого с «литературной живописью» (в терминах А. Флакера)<sup>1</sup> и теорией Кандинского.

Можно выделить несколько оснований для сопоставления этих двух, казалось бы, весьма далеких друг от друга деятелей искусства: общность интересов в живописи, опора на схожие источники при составлении цветовой теории, в итоге предопределяющие близость теоретических установок. О пересечении эстетических концепций авторов также пишет О. Матич в книге «Bely, Kandinsky, and Avant-Garde Aesthetics»<sup>2</sup>, в т. ч. выводя общие закономерности для живописи Кандинского и романа «Петербург». Наша работа будет сосредоточена именно вокруг цветовой теории и их реализации в произведениях Белого.

Так, Кандинского и Белого объединяет увлечение творчеством ярчайших представителей немецкого модерна в живописи. Так, А. Бёклин упоминается в статье Кандинского «О духовном в искусстве»<sup>3</sup> и в главе «Мюнхен» литературного дневника Белого «На перевале»<sup>4</sup>. В этой же работе писателя можно встретить и имя Ф. Штука, который был наставником Кандинского в Мюнхенской академии художеств. Белый видит в немецком искусстве в лице Бёклина, Штука и других живописцев будущего, Кандинский в своем творчестве в известной степени наследует им.

Как пишет А. Флакер в своей книге «Живописная литература и литературная живопись», Белый интересовался творчеством художников-символистов, в числе которых были не только Бёклин и Штук, но и М. Клиггер с Г. Климтом. Флакер обнаруживает сходство лирики Белого с картинами вышеперечисленных художников как в области цветописи и цветовой символики, так на уровне базовых стилистических установок. Флакер отмечает соотнесенность творчества Белого с направлением в искусстве «Jugendstil», на формирование которого повлиял Бёклин и к которому можно отнести творчество Клиггера и Климта. При этом поэтические образы Белого, по мысли исследователя, в цветовом оформлении в большей степени близки к полотнам Климта. Как представляется, в этот ряд художников можно и добавить и Кандинского, особенно если обратиться к рассмотрению цветковых образов прозы

<sup>1</sup> Флакер А. Живописная литература и литературная живопись М., 2008.

<sup>2</sup> Matich O. Bely, Kandinsky, and Avant-Garde Aesthetics. Madison, 2010.

<sup>3</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника // Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 2019. С. 37–135. Далее в тексте номера страниц указываются по данному изданию.

<sup>4</sup> Белый А. На перевале // Белый А. Собр. соч. Т. VIII: Арабески: книга статей; Луг зеленый: книга статей / [общ. ред., послесл. и коммент. Л.А. Сугай]. М.: Республика: Дмитрий Сечин, 2012. С. 461–475.

художника, несмотря на то что ее поэтика, на первый взгляд, существенным образом отличается от языка лирических произведений Белого, написанных преимущественно в ранний период его творчества, в начале 1900-х гг. Заинтересованность в синкретизме искусства, соединяющего в себе все виды творчества, была характерна для Белого и выражалась во многих его текстах, – эту мысль развивает Т.Ю. Хмельницкая в статье «Литературное рождение Андрея Белого»<sup>1</sup>. Стоит предположить, что эта черта была актуальна и на момент написания романа «Петербург».

Временные рамки, которые стоит определить в данной работе, приходится на 1910-е гг., т. е. на тот период, когда Белый начинает писать объемные прозаические тексты, как, например, «Петербург», и уже позднее, в 1920-е гг., роман «Москва». Примерно в этот же промежуток Кандинский создает текст «Über das Geistige in der Kunst» («О духовном в искусстве»), изданный в Мюнхене в 1911–1912 гг. Этот трактат мог быть прочитан Белым, жившим в это время в Берлине, а позднее в Дорнахе, где писатель общался с Р. Штейнером. В работе Кандинского описаны методы познания, ставшие основой деятельности Теософского общества, представленные ранее в статье Штейнера «Theosophie», и ссылки на статью Е.П. Блаватской «Ключ к теософии». Комментарии к теософским методам сопровождаются цитатами из работы Блаватской и намеками на учение Штейнера, который, с точки зрения художника, развил учение Блаватской в уже более конкретных положениях, в «сравнительно точной форме» (8) Это доказывает, что Кандинский был не просто осведомлен о существовании теософских и антропософских школ, но хорошо разбирался в них и читал соответствующие теоретические работы.

Философия творчества Белого в 1910-е гг. формируется под значительным влиянием антропософа Штейнера, последователем которого и был писатель, участвовавший в строительстве «Гётеанума» – антропософского храма, где проводились символические мистерии штейнерианцев. За год до начала этой постройки, в 1912 г., в Берлине Белый становится учеником Штейнера, философию которого он подробно анализирует в своей книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере». В этом тексте особое внимание уделяется Гёте, в частности взаимосвязи и сравнению его теоретических выводов и выводов Штейнера, особенностям естественно-научных и цветовых концепций двух авторов. Сопоставление их взглядов и подробный анализ того, как Штейнер понимает и воспринимает Гёте (на основании текста «Мировоззрение Гёте»), образуют почву для рассмотрения частного вопроса, важного для самого символиста, – цветовой теории.

Белый излагает цветовую теорию Гёте, описанную им в работе «Учение о цвете. Теория познания» и отображающую учение о свете как о физическом явлении, особым образом влияющем на зрительную систему человека. По Гёте, цвет зависит от множества факторов человеческого восприятия – погоды, времени суток, освещения. Учение о цвете символист связывает с учением об особых «ритмах пульсаций»: «В центре этой системы, подобная гипотезе колебаний, стояла б гипотеза пульсов; пульсация крови являлась бы объяснением многообразия к ней сводимых явлений; изучались бы тут – и ритмы пульсации, и прилив и отлив крови к органам чувств; <...>; кровообращение, стоя в центре, видоизменяло бы нам: дыхание, зрение, слух; феномены субъективного зрения изучались бы под

<sup>1</sup> Хмельницкая Т.Ю. Литературное рождение Андрея Белого // Блоковский сборник VI. А. Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 66–84.

новым углом...»<sup>1</sup>. Особый ритм биения сердца, согласно Белому, определяет человеческое восприятие не только цвета, но и вообще всего вокруг, в том числе искусства. Имеет место и обратное действие: цвет, особый ритм в текстах могут влиять на скорость биения сердца. Исходя из этого, задача художника сводится к нахождению такого сочетания красок, подборе такого ритма стихотворного / прозаического текста, при котором бы произошло их совпадение с пульсациями крови, ритмом дыхания и, в конечном счете, с ритмом сердцебиения. В этой статье Белый рассматривает преимущественно физическую природу цвета и света, связывая ее с психологическими явлениями.

На основании этих фактов можно говорить о влиянии антропософских теорий и на взгляды художника, и на воззрения писателя, а также об общей для двух авторов XX в. теоретической базе, с которой начинало развиваться их учение о цвете. При этом само содержание обеих концепций во многих моментах схоже.

Так, Кандинского и Белого может объединять математический подход к искусству. Об «аналитичности» романа «Петербург» пишет Н. Бердяев в статье «Астральный роман», называя текст Белого «кубизмом в художественной прозе», сравнивая его с живописью Пикассо<sup>2</sup>. Если продолжить мысль Бердяева, будет уместно провести параллели с творчеством и взглядами на искусство Кандинского. Такие геометрические понятия, как точка, линия, плоскость, Кандинский семантизирует, наделяет каждое из них своим значением («О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости»). В этом можно увидеть близость установок художника-абстракциониста и писателя-символиста.

Кандинский, так же как и Белый, рассматривает «психическое» воздействие цвета и ритмов на человека, выводя из своих размышлений «принцип внутренней необходимости»: «Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу. Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души. Эту основу следует назвать принципом внутренней необходимости» (75). Как утверждает художник, этому принципу нельзя научиться, он содержится в художнике изначально, но функционирует в творческой системе последнего вполне на рациональных, «целесообразных» началах – у него есть свои законы, стоящие на пересечении психологии и искусства. Эти законы делятся на несколько разделов: о цветах, о точке и линии, об объеме – и выводятся самим автором. При этом ареал их распространения выходит за пределы живописи, приближаясь к литературе.

Один из подобных случаев – концепция наличия у слова «внутреннего звучания», особым образом влияющего на психику человека. Вибрации в душе человека в ответ на «внутреннее звучание» слова воспринимаются одновременно с его реальным, рациональным значением и меняются в зависимости от количества его повторений: «Искусное применение слова (в согласии с поэтическим чувством), – внутренне необходимое повторение его два, три, несколько раз подряд, может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова» (60–61). Похожие душевные вибрации описывает и Белый в уже упомянутой книге о Штейнере, где он называ-

<sup>1</sup> *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 154.

<sup>2</sup> *Бердяев Н.А.* Астральный роман. (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 313.

ет их «ритмами пульсаций»<sup>1</sup>. Разница состоит лишь в том, что Белый описывает их в мистико-теософском ключе, а Кандинский пишет о них как о важной задаче писателя – позволить читателю вобрать в себя все «внутренние звучания» слова. Несмотря на то что Белый и не упоминает прямо подобную задачу, он может реализовывать схожую интенцию. Ей отвечает особая ритмическая структура романа «Петербург», структура, позволяющая раскрыть это «внутреннее звучание» с помощью повтора отдельных слов (образов, синтагм), о необходимости которого пишет художник. Из-за широкой применимости подобных приемов, выведении поиска ритма на первый план «Петербург» и принято рассматривать как ярчайший пример орнаментальной прозы.

Несмотря на различие в применении авторами цветовой символики, способы ее реализации во многом схожи, что позволяет констатировать типологическое родство произведений, относящихся к разным видам искусства. Среди таких способов воздействие на реципиента – будь то читатель или зритель – «ритмов», реализующихся у Белого в форме повтора отдельных слов, фраз, предложений, их длины. Такие ритмические приемы позволяют моделировать пространство романного Петербурга и символическое наполнение образа города. У Кандинского этот способ ритмической организации художественного полотна реализуется с помощью изменения толщины линии, расположения форм друг относительно друга и на плоскости и соединения этих приемов с цветовым оформлением. Именно последнее служит точкой пересечения в двух теориях, остальные способы в которых различны из-за принципиальных различий двух видов искусства – литературы и живописи. В произведениях Белого и трактате Кандинского можно найти примеры совпадений не только в противопоставлении нескольких пар цветов, но и в их семантике, что усиливает типологическое сходство текстов.

При этом значение цветов в романе можно рассматривать в связи с различными текстовыми и живописными источниками. Так, при создании образа Петербурга Белый ориентируется на цветовую палитру Достоевского, о чем свидетельствует активное использование им желтого, однако Белый наполняет этот цвет новым символическим значением, во многом связанным с идеями Вл. Соловьева о панмонголизме, известными писателю по «Трем разговорам...» Вл. Соловьева, а именно по последней главе – «Краткой повести об Антихристе»<sup>2</sup>. В отдельных эпизодах романа часто возникают образы монголов с желтыми лицами, имеющие демоническую сущность, например Шишнарфнэ. Хотя, на первый взгляд, основная оппозиция романа – это противостояние красного и белого, воплощающееся в образах красного и белого домино, важной оппозицией для автора служит противопоставление желтого и синего.

Семантика цвета определяет логику противопоставления Аполлона Аполлоновича его сыну, Липпанченко и Неуловимого – Николаю Аполлоновичу в финале. Заинтересованность в сохранении существующего режима или его революционное свержение также противопоставляется внутреннему духовному поиску Николая Аполлоновича. Синий и желтый цвета чаще всего связываются в романе с двумя центральными героями – сенатором и его сыном. В образе первого он возникает при описании «темно-васильковых»<sup>3</sup> глаз и синих очков, которые впо-

<sup>1</sup> *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. С. 154.

<sup>2</sup> *Соловьев Вл.С.* Три разговора // Соловьев Вл.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 642–766.

<sup>3</sup> *Белый А.* Петербург. М., 1981. С. 44. Далее в тексте номера страниц указываются по данному изданию.

следствии станут важной частью образа другого героя Белого – Ивана Ивановича Коробкина из рассказа «Йог», напрямую связанного с антропософской концепцией Штейнера<sup>1</sup>. В образе второго – Аполлона Аполлоновича – желтый появляется при изображении предметных, семантически связанных с героем деталей: желтого дома сенатора, его желтого лица, желтых обоев дома Неуловимого и желтого костюма Липпанченко – два этих героя вместе с самим Аبلуховым-старшим участвуют в ряде духовных испытаний Николая Аполлоновича (от детства к революционной деятельности), заканчивающихся увлечением антропософией.

Неслучайность использования тех или иных цветовых образов подчеркивается в первых главах романа с помощью художественной детали, приводящей к конкретизации времени действия. После упоминания «красно-желтых трамваев», «желтого дома» (19) с окнами на Неву и введения в последующем главных символических образов (туман, испуганный «взгляд» Васильевского острова) автор с наигранной наивностью пишет о своей неточности в описании пейзажа: «Здесь, в самом начале, должен я прервать нить моего повествования, чтоб представить читателю место действие одной драмы. Предварительно следует исправить вкравшуюся неточность; в ней повинен не автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год» (19). Упоминание трамваев становится некой исторической точкой отсчета: в начале романа предполагается, что время действия уже после революции 1905–1907 гг. (дата запуска трамвайной линии в Петербурге – 29 сентября 1907 г.), последующий же авторский комментарий полностью изменяет точку отсчета, отсылая нас к начальным этапам этой революции. Второй желтый предмет появляется в описании несколькими предложениями позже и, в отличие от один раз упомянутых трамваев, является лейтмотивом всего текста: «В это хмурое петербургское утро распахнулись тяжелые двери роскошного желтого дома: желтый дом окнами выходил на Неву» (16). Дом сенатора – дом дореволюционной аристократии, имперской власти – возникает как противопоставление послереволюционным общественным трамваям. Реальность первого и фиктивность второго – знак их будущей рокировки.

Если Аполлон Аполлонович является носителем консервативных, имперских политических взглядов, то его сын – революционных воззрений. С этим связано и различие во взглядах героев на мир: простой, основанный только на фактах – у отца и более теоретизированный, оторванный от индивидуальности – у сына. При этом и политическая позиция Абухуховых, и их взгляды на мир одинаково не близки автору. На основании идеологического разделения осуществляется и символическая трактовка цвета: и то, и другое вышеупомянутое мировоззрение маркировано желтым. Аполлон Аполлонович, кажущийся себе во сне «желтым старичком» (141), живущим в желтом доме, где стоит рояль с «желтой лаковой крышкой» (16), относится к консервативному лагерю, к революционному – Николай Аполлонович с «желтым-желтым лицом» (217), Александр Иванович, живущий в комнате с темно-желтыми обоями, Липпанченко с желтыми локтями, ходящий в желтом костюме и обладающий желтым сенбернартом Томом. Таким образом, именно желтым цветом автор утверждает важнейшую для него мысль о единой природе государственности и революции в России: террористы – это дети, т. е.

<sup>1</sup> Спивак М.Л. Иван Иванович Коробкин на путях посвящения: автобиографический подтекст и эзотерический опыт в рассказе «Йог» // Спивак М.Л. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М., 2006. С. 189.

закономерное продолжение «государственников», не случайно Дудкин предстает как «сынок» Петра, точнее Медного всадника, воплощенной государственности.

Количество желтых элементов, связанных с тем или иным персонажем, определяет степень заблуждения последнего, раскрывает его характер. Так, в случае с главой террористической организации Липпанченко желтый становится портретной деталью (локти, костюм), возникает при описании еды (он ест «желтую семгу», 40), является сознательным выбором героя в плане бытовых привычек (желтый пес). В портрете Александра Ивановича нет желтого, он возникает только при описании условий, в которых находится и из которых не может выбраться герой. Желтый является неким наваждением, силу которого Дудкин не может оценить сразу и из-за которого медленно сходит с ума. То же самое характерно и для его революционных воззрений, серьезность которых он не смог оценить и которые привели его к заточению в комнате, к умопомешательству. То есть желтый как отрицательная составляющая души исключен из его портрета, но внешне влияет на героя. В противовес этому, желтый является неотделимой частью души Липпанченко.

Двойной сон Аполлона Аполлоновича – один из тех эпизодов, где соотношение цветовых образов берет на себя смыслообразующую роль, что объясняется значением эпизода для общей композиционной структуры «Петербурга». Сну предшествуют сцены раскрытия тайны красного домино на балу, на котором Николай Аполлонович узнает о том, что ему нужно будет убить своего отца, – эта новость запускает процесс сложных духовных и интеллектуальных переживаний героя, занимающих важное место в произведении. Высшая точка кризиса в отношениях отца и сына, в развитии внутреннего мира сенатора – его двойной сон.

Необходимость изобразить сон Аполлона Аполлоновича с помощью абстрактных цветовых образов может объясняться характером понимания Белым процесса духовного «восхождения», который не может быть осуществлен с помощью ничего иного, кроме творчества. Последнее в случае эпизода со сном стоит понимать как продукт деятельности подсознания героя: цветовые образы становятся выражением высшей степени абстрактного мышления: «(...) Там Аполлон Аполлонович в Аполлоне Аполлоновиче увидел круглую пробитую брешь в темно-лазурную даль (в место темени); эта пробитая брешь – синий круг – была окружена колесом летающих искр, бликов, блесков; в ту роковую минуту, когда по расчетам Аполлона Аполлоновича к его бессильному телу (синий круг был в том теле – выход из тела) уже подкрадывался монгол...» (140). Интерпретация образа синего круга требует, на наш взгляд, привлечения теории Кандинского. Синий круг, поданный в «Петербурге» в эпизоде сна как выход из тела, т. е. как процесс глубинного самопознания, позволяющий полностью освободиться от материальной оболочки, соотносится с семантикой синего у Кандинского как цвета сосредоточенности, предельного обострения способности проникать в суть явлений: «(...) Синий цвет – есть цвет торжественный, сверхземной углубленности». При этом форма круга, в которой представлен этот цвет в романе Белого, также находит обоснование в статье художника: «Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (напр., синий цвет в круге)» (78). Синий цвет во сне сенатора противопоставлен желтому, представленному в образе «златоперой звездочки» (140), которая взрывается в конце. Этот взрыв соответствует желтому как цвету расширения, «красочному изображению сумасшествия» (98), помешательства в работе «О духовном искусстве».

Сном Аполлона Аполлоновича предсказано столкновение желтого и синего – прежде всего внутренний конфликт Николая Аполлоновича, результатом которого и является взрыв бомбы. Эти цвета противопоставлены у Кандинского: «Синий цвет, как движение совершенно противоположного порядка, тормозит действие желтого, а при дальнейшем прибавлении синего цвета к желтому оба эти противоположные движения, в конце концов, взаимно уничтожаются и возникает полная неподвижность и покой...» (96). Автор «Петербурга» придает схожим образам символический смысл: противоположными движениями становятся два героя, являющиеся носителями двух разных мировоззрений. Устранение противоречий Белый видит только в одном случае – взаимного уничтожения, аннигиляции двух начал – взрыва бомбы в финале романа.

В образах Николая и Аполлона Аблеуховых желтый появляется в портретных и интерьерных деталях, вступая во взаимодействие с синим. Синий цвет как часть подсознания Аполлона Аблеухова является положительным началом, которое не может быть реализовано. Напротив, в образе Николая Аполлоновича синий цвет означает реализованное положительное начало. Специфика духовного пути, раскрывающаяся в развитии этого героя, связана с особенностями видения Белым исторического пути России.

На наш взгляд, эсхатология А. Белого, в 1910-е гг. обратившегося к учению Штейнера, все же во многом связана с идеями Вл. Соловьева, рассуждающего о необходимости полного разрушения прежнего уклада и прихода антихриста для наступления новой эпохи: с точки зрения мыслителя, преобразование мира возможно – и его чаяния базируются на вере в особую миссию, возложенную на Россию.

Однако на цветовой символике романа Белого сказывается и влияние идей Штейнера; об этом позволяет судить и прием автоцитации. Аллюзия на рассказ «Йог», выраженная в художественной детали – «синие очки» (419) – завершает портретную характеристику Николая Аполлоновича, тем самым указывая на его близость главному герою рассказа Коробкину как выразителю представлений Белого о познании мира через субъективное «Я». И здесь вновь заявляет о себе близость установок писателя и художника: восприятие Кандинским синего как цвета «сосредоточенности» и самоуглубления может дополнить эту мысль.

В сложную взаимосвязь двух цветов – желтого и синего – Белый вкладывает свое мистическое отношение к русской власти в частности и к проблеме власти и насилия в целом. Цвета и частотность их использования в портретной характеристике персонажей приобретают нехарактерную для них функцию – определять степень духовного просвещения героев. Метод использования живописных приемов в художественном тексте и семантика цветов сближают Белого с Кандинским. Общее для двух авторов понимание теории света и цвета, берущей начало в теории Гёте, в антропософии Штейнера, объясняет специфику использования цветовых образов двумя ярчайшими представителями русского модернизма.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бердяев Н.* Астральный роман. (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Бердяев Н. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 311–317.

*Белый А.* Йог // Белый А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Республика, 1995.

*Белый А.* Петербург. М.: Наука. 1981. 692 с.



*Белый А.* Рудольф Штайнер и Гёте в мировоззрении современности: Воспоминания о Штейнере. М.: Республика, 2000. 719 с.

*Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. М.: Искусство, 1994. 571 с.

*Соловьев Вл.С.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. М.: Мысль, 1988. 822 с.

*Спивак М.Л.* Андрей Белый – мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. 577 с.

*Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2019.

*Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство, 2003. 616 с.

*Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись М.: Три квадрата, 2008. 432 с.

*Matich O.* Bely, Kandinsky, and Avant-Garde Aesthetics. Madison: University Wisconsin Press, 2010. 352 с.

## REFERENCES

Berdyayev N.A. Astral Novel (Reflection on the Novel by A. Bely "Petersburg") In: Berdyayev N.A. About Russian Classics. Moscow. Vysshaya Shkola Publ. 1993, pp. 311–317.

Bely A. Yog. In: Bely A. Collected Works: In 6 vols. Vol. 3. Moscow. Respublika Publ. 1995. 532 p.

Bely A. (1981) Petersburg. Moscow. Nauka Publ. 692 p.

Bely A. (2000) Rudolf Steiner and Goethe in the Worldview of Modernity: Memoirs of Steiner. Moscow. Respublika Publ. 719 p.

Bely A. (1994) Criticism. Aesthetics. The Theory of Symbolism. Moscow. Iskusstvo Publ. 571 p.

Solovyov V.I.S. (1988) Three Conversations about War, Progress and the End of World History. Moscow. Mysl Publ. 822 p.

Spivak M.L. (2006) Andrey Bely – the Mystic and the Soviet Writer. Moscow. 577 p.

Kandinsky V.V. About the Spiritual in Art. Moscow. AST Publ. 2018.

Toporov V.N. (2003) The Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works. St. Petersburg. Iskusstvo Publ. 616 p.

Flaker A. (2008) Pictorial Literature and Literary Painting Moscow. Tri Kvadrata Publ. 432 p.

Matich O. Bely, Kandinsky, and Avant-Garde Aesthetics. Madison. University Wisconsin Press. 2010. 352 p.

*Сведения об авторе:*

Эллина Витальевна Пасько,  
студент  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Ellina V. Pasko,  
Student  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
ellinapasko@gmail.com