

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СИМВОЛЫ «ОСТРОВА МЕРТВЫХ» А. БЁКЛИНА В РОМАНЕ «ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Н.З. Кольцова, Линьлинь Чжан

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; koltsovari@rambler.ru, zllsaryu@gmail.com*

Аннотация: Предпринимается попытка исследовать структурные элементы ландшафта романа Андрея Белого в соотношении с пространственными координатами и символическими образами картины А. Бёклина «Остров мертвых». Отмечаются приемы художника, использованные в романе: цветопись и светопись, техника обратной и совмещенной перспективы. Кроме того, микросюжеты тумана, паруса и Медного всадника подаются в романе как «картинки с движением», благодаря чему визуальные образы-символы плавно «перетекают» друг в друга, образуя единое целое, что отвечает стремлению воспроизвести объемную мифопоэтическую модель мира, основанную на единении макрокосма и микрокосма, природы и человека.

Своеобразными осями координат картины Бёклина для Белого являются мрачные скалы, небо, белые одежды, кипарисы — ими заданы горизонтальный и вертикальный уровни вселенной. На картине «Остров мертвых» горизонталь — это Стикс и кажущееся ярким небо; вертикаль — кипарисы и скала. В романе «Петербург» в функции вертикали выступает шпиль (шпили). Шпиль не только является связующей линией, протянувшейся от города к небу, но и составляющей символики креста: в функции горизонтали выступают прежде всего Нева и городские улицы — петербургские линии. Кроме того, образ шпиля несет на себе психологическую и композиционную нагрузку, привлекающая внимание к кульминационным моментам той или иной сюжетной линии: как правило, пик психологического напряжения (идет ли речь о сенаторе, террористе Дудкине, Анне Петровне или др.) маркирован упоминанием «иглы», и развернутая интроспекция часто замещается «точечным» указанием на эту деталь городской панорамы, оказывающейся в фокусе восприятия персонажа.

Ключевые слова: Андрей Белый; А. Бёклин; «Остров мертвых»; «Петербург»; Медный всадник; парус; шпиль

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-02-10

Для цитирования: Кольцова Н.З., Линьлинь Чжан. Пространственные символы «Острова мертвых» А. Бёклина в романе «Петербург» Андрея Белого // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 2. С. 155–165.

SPATIAL SYMBOLS OF A. BÖCKLIN'S *THE ISLE OF THE DEAD* IN ANDREI BELY'S *PETERSBURG*

N.Z. Koltsova, Linlin Zhang

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; koltsovaru@rambler.ru;
zllsaryy@gmail.com

Abstract: The paper attempts to explore the structural elements of the landscape of Andrei Bely's novel in correlation with the spatial coordinates and symbolic images of A. Böcklin's painting *The Isle of the Dead*. The Swiss artist's techniques used in the novel are highlighted: color and light painting, the technique of inverse and combined perspective. In addition, microplots of fog, sails and the Bronze Horseman are presented in the novel as 'pictures with motion', due to which the visual images-symbols smoothly 'flow' into each other, forming a single whole, which meets the author's desire to reproduce a three-dimensional mythopoetic model of the world based on the unity of macrocosm and microcosm, nature and man.

From Bely's point of view, gloomy rocks, the sky, white clothes, cypresses are a kind of coordinate axes of Böcklin's painting — they set the horizontal and vertical levels of the universe. In the painting *The Isle of the Dead*, the horizontal is the Styx and the sky that seems bright; the vertical is shaped by the cypress and the rock. In the novel *Petersburg* the spire(s) acts as a vertical. The spire is not only a connecting line stretching from the city to the sky, but also a component of the symbolism of the cross: the Neva and the city streets, Petersburg lines, primarily act as a horizontal line. In addition, the image of the spire also fulfils a psychological and compositional function by drawing attention to the climaxes of a particular storyline: as a rule, the moment of the highest psychological tension (whether we are talking about the senator, the terrorist Dudkin, Anna Petrovna, or others) is marked by the mention of the 'needle', and extended introspection is often replaced by a 'point' indication of this detail of the city panorama, which turns out to be the focus of the character's perception.

Keywords: Andrei Bely; A. Böcklin; *The Isle of the Dead*; *Petersburg*; The Bronze Horseman; sail; spire

For citation: Koltsova N.Z., Linlin Zhang. (2024) Spatial Symbols of A. Böcklin's *The Isle of the Dead* in Andrei Bely's *Petersburg*. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 2, pp. 155–165.

Андрей Белый является ярчайшим представителем русского модернизма и преемником мирового модернистского искусства XX века в целом — в том числе музыки и живописи. Как и художники и композиторы, он «запечатлевает мгновения глубокого соприкосновения человека со своей внутренней сутью» [Михайлова 2005: 228], что влечет за собою радикальные изменения в самих принципах организации текста — и прежде всего хронотопа. Т. н. «пространственная форма» (в терминах Дж. Фрэнка, the spatialization

of form [Frank 1945: 231]), утвердившаяся в русской литературе позже (прежде всего в творчестве Платонова и Булгакова), уже в «Петербурге» получает яркое воплощение. Андрей Белый пытается освободить «Петербург» от ограничений времени и пространства, рисуя мир, в котором переплетаются фантазия и реальность, а внешнее пространство воспринимается как проекция внутреннего мира автора-повествователя и персонажей, реализация психологических процессов.

Безусловно, призрачный городской ландшафт «Петербурга» не раз становился предметом научной рефлексии: уже современники писателя (Н. Бердяев, П. Флоренский и др.) отмечали роль «мозговой игры» в создании образа мира — прежде всего Петербурга. Традиция изучения романного хронотопа с точки зрения петербургского мифа, заданная работами Н. Анциферова, В. Топорова, З. Минц и др., получила развитие в работах современных авторов (Л. Кихней, Д.Х.К. Маджди, А. Вовны, Н. Шарапенковой, Ли Хюн Сук и др.). С другой стороны, ярко выраженное визуальное начало текста инициировало интермедиаальный подход к его изучению: так, уже Н. Бердяев сравнивал метод Андрея Белого с кубистической техникой Пикассо: «В его романе “Петербург” можно открыть тот же процесс распластования, расслоения космической жизни, что и в картине Пикассо. В его изумительных и кошмарных словосочетаниях расплываются кристаллы слова» [Бердяев 1914: 59]. Параллели между романом и авангардистской живописью отмечают и современные исследователи — Оге Ханзен-Лёве, Ж. Хетени, Л. Геллер, Н. Брагинская, Н. Панфилова. Так, Н. Панфилова, выявляя типологические сходства между «Петербургом» и картинами И. Пуни, П. Филонова, М. Шагала, пишет: «Диалог романа Андрея Белого и русского художественного авангарда возможен по той причине, что это явления, порожденные одним “рубежным сознанием”» [Панфилова 2001: 244].

Диалог Андрея Белого с «мирискусниками» интересен Т.евой, пронизательно подметившей, что в сфере т. н. арлекинады «живописцы порой лидировали, воздействуя на своих собратьев по искусству. Так, Андрей Белый признавал, что многие страницы его поэзии и прозы навеяны полотнами К. Сомова и В. Борисова-Мусатова» [Левая 1991: 118]. Сам Андрей Белый утверждал, что новая школа в искусстве XX в. «сменила тенденции русской живописи конца столетия, вызвав движение воды (Бакст, Бенуа, Сомов)» [Белый 1934: 175]. Бёклина писатель воспринимал не только как выразителя духа эпохи, но и как провозвестника будущего: «к этому будущему призывали нас и Бёклин, и Швинд, и Клиндер, и Штук» [Белый 2012: 279]. В нашей работе предпринимается попытка ис-

следовать структурные элементы ландшафта романа Андрея Белого в соотношении с пространственными координатами и символическими образами картины Бёклина «Остров мертвых».

О влиянии живописи Бёклина на творчество Андрея Белого, как правило, рассуждают в связи с ранней поэзией и «Симфониями»: «его “симфония” может быть осмыслена как многофункциональная система разнообразных повторов и лейтмотивов... Мифологические персонажи стихов вдохновлены в значительной мере творчеством А. Бёклина, Ф. Штука, М. Клингера... отдельные стихотворения напрямую ассоциируются с конкретными живописными работами» [Лавров 2007: 27].

Думается, однако, что влияние живописи Бёклина прослеживается от ранних произведений («Симфоний») до более поздних — «Котика Летаева» и др., затрагивая в них прежде всего «персонажную» сферу (при условии, что можно включать в этот план метафорические образы кентавров и других мифологических существ). Однако полотно Бёклина для Андрея Белого важно прежде всего как единая и целостная картина мироздания. В работе «Символизм» он подчеркивал: «мы касаемся идейности искусства... с точки зрения формы и содержания», а в разделе «Формы искусства» отмечал: «в “Острове мертвых” А. Бёклина нас поражает соответствие между фигурой, замкнутой в белую одежду, скалами, кипарисами и мрачным небом. Этим выбором только определенных предметов выражается стремление выразить нечто однородное» [Белый 2010: 139]. Итак, своеобразными осями координат картины, с точки зрения Андрея Белого, являются мрачные скалы, небо, белые одежды, кипарисы — и именно эти образы оказываются «в сильном положении» в структуре романа. Более того, лексический строй «Петербурга» во многом сформирован образным рядом картины Бёклина (в восприятии Белого): слова «скалы», «небо», «кипарис» рассыпаны по тексту: «мрачные земли уползают под небо» [Белый 2004: 100]¹, «побежало в небо стрелой золотое Адмиралтейство... И конь слетел со скалы» [Белый 2004: 301], «печальной фигурой подпоручика в темно-зеленом мундире... будто вырезанного из пахучего кипариса» (191). Мы видим рассеяние по пространству романа тех деталей, которыми маркированы определенные сюжетные линии, ситуации, сцены (линии белого домино, неба и даже кипариса — вспомним и «кипарисовый кулак» Сергея Сергеевича Лихутина). Иными словами, не экфрасис находится внутри произведения, но произведение «вписано» в него — и, думается, с оглядкой

¹ Далее ссылки на страницы этого издания романа «Петербург» указываются в тексте в круглых скобках.

на полотно швейцарского художника Андрей Белый выстраивает образ городского пространства — загадочного и зловещего.

Пейзажные зарисовки в романе москвича не столько отвечают зрительным впечатлениям, сколько отражают его представления о Петербурге как о средоточии неких сил, управляющих Россией. Многочисленные неточности в воссоздании топографии города — далеко не случайность: Андрей Белый, очевидно, стремился изобразить не столько феноменальный, сколько ноуменальный Петербург. При всей конкретности, зримости картины детали панорамы (скалы, деревья, водная гладь) и у Бёклина, и у Андрея Белого обретают символическое содержание и психологическое наполнение — даже при отсутствии явно выраженного субъекта восприятия. Психологизм XX столетия умеет передавать состояние в отрыве от «носителя переживания». Василий Поленов писал: «Бёклин по преимуществу пейзажист, но пейзаж у него тесно связан с человеком, в нем находящимся, так что все вместе составляет общее целое, выражающее всегда какое-либо душевное состояние» [Сахарова 1964: 109]. В «Петербург» пейзаж не только задает пространственные координаты событий, но и формирует образ пространства, «заряженного» страхом, ожиданием катастрофы, рисует образ мира, жаждущего обновления, — или, если пользоваться определением Ю. Лотмана, являет собой особую «семиотическую систему»: «С одной стороны, тот или иной частный текст может выполнять по отношению к культурному контексту роль описывающего механизма, с другой, он, в свою очередь, может вступать в дешифрующие и структурирующие отношения с некоторым метаязыковым образованием» [Лотман 2002: 89].

Безусловно, подобное восприятие города Андрею Белому «предзадано» А.С. Пушкиным, Н.В. Гоголем, Ф.М. Достоевским, а точнее, тем «мифом» о Петербурге, который формировался одновременно с возникновением самого города. Так, В.Н. Топоров отмечает: «*креативный* и эсхатологический мифы не только возникли в одно и то же время (при самом начале города), но и взаимоориентировались друг на друга, выстраивая — каждый себя — как анти-миф по отношению к другому, имеющий с ним, однако же, общий корень. Это явление “обратной” зеркальности более всего говорит о внутренней антитетической напряженности ситуации, в которой происходила мифологизация петербургских данностей» [Топоров 2003: 23]. Такое же внутреннее напряжение между жизнью и смертью отражено и в пространстве «Острова мертвых»: при всей конкретности пейзажной зарисовки зрителя не оставляет ощущение соприкосновения с потусторонним миром, ощущение, которое достигается не только

«сюжетом» и образным рядом, но и — прежде всего — перспективой, актуализацией точки зрения реципиента.

Бёклин опирается на традицию, используя мифологические образы и сюжеты: кипарисы, небо, гребец, стоящая перед ним фигура в белом, водное пространство, которое пересекает лодка (река Стикс), — все эти детали складываются в узнаваемый сюжет о Хароне, переправляющем души в царство мертвых. Возможно, однако, что у «Острова мертвых» есть конкретные географические координаты, поскольку страна мертвых в древнегреческой мифологии часто ассоциативно связывалась с островом Огигия, располагавшимся на Западе. Тема Запада в соединении с рассуждениями о жизни и смерти, безусловно, является центральной и в романе, более того, конфликт, основанный на противостоянии западного и восточного начал, решается на языке античных аллюзий, поскольку миф о Петербурге неотделим от древнегреческой мифологии — и традиция закреплена уже «Медным всадником»: «И всплыл Петрополь, как тритон, / По пояс в воду погружен». В сознании современников Андрея Белого с Петербургом соотнесены Аид, Стикс, Некрополь, Царство мертвых и бездна.

В «Петербурге» тема смерти тесно переплетена с образом Невы и акцентируется светописью — пугающей фосфоресценцией: «мокрое изваяние Всадника со скалы все так же кидало тяжелую позеленевшую медь... взгляд Николая был устремлен на мутную невшкую воду... И бурлила Нева, и кричала отчаянно там свистком загудевшего пароходика» (46). Возвращаясь домой, Дудкин замечает, что «навстречу ему полетело сквозь тучи пятно горящего фосфора... вспыхнули — Всадниково чело, меднолавровый венец... а двусмысленное судно с середины Невы обернулось простой рыболовной шхуною» (100). Анна Петровна наблюдает из окна, как «клочковатые облачка вырывались из труб убегающих пароходиков... Выше — легчайшие пламена опепелялись на тучах... огоньки, огонечки; огоньки, огонечки наливались силой и бросались из тьмы после рыжими пятнами» (149). Во время «острейшей мозговой боли» Сергей Сергеевич Лихутин видит, как «по стене ползли отсветы: это, верно, какой-нибудь пароходик проносился мимо по Мойке, оставляя на водах светлейшие полосы» (192).

Приемы цветописи и светописи «обнажаются» в кульминационной сцене романа — убийства Липпанченко безумным Дудкиным. Андрей Белый виртуозно владеет техникой «вспышки», «затемнения», высвечивая отдельные детали-«кадры», складывающиеся в объемную картину, нагнетающую ощущение ужаса: «Куст кипел... луна освещала их, за полосой полоса там вскипала вдали и там громыхала... черноватенькая фигурка тут вскрикнула и побежала

в пространство» (379). Прием светописи здесь ассоциируется с фотографической техникой контрастной съемки. Ужас («чудовищные невыразимые смыслы, которые не существуют нигде» (380)) достигает апогея в тот момент, когда читатель видит Дудкина, сидящего верхом на трупе убитого провокатора. Абсурдное и в то же время запрограммированное пушкинским «Медным всадником» двойничество статуи Петра и бедного Евгения, во время наводнения сидящего «на льве мраморном верхом», автором «Петербурга» не просто заостряется, но в буквальном смысле слова «высвечивается» с помощью художественных приемов — и прежде всего мотива «адского» света, ведущего тему Петра.

Белый в первую очередь подчеркивает злую силу, которую несет с собою Медный всадник: «на теневых своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли... Адские огоньки кабачков двухсотлетие зажигал отсюда Голландец, а народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу... Поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались» (20). Адские кабачки и зеленые, кишащие бациллами воды превратили жителей города в «котелок, трость, пальто, уши, нос и усы» (56), что связано с рядом библейских сюжетов: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим» [Откр. 20:13]. Появление пароходика в «Петербурге» также обрастает отрицательными коннотациями. Читатель видит пароходик глазами разных героев: Николая Аполлоновича, Дудкина, Анны Петровны и Сергея Сергеевича Лихутина — и благодаря «сопоставлению их углов зрения» (в терминах Дж. Фрэнка: *these word-groups must be juxtaposed with one another and perceived simultaneously* [Frank 1945: 229]) организуется единый поток текстовой структуры, разрушающий оковы линейного времени.

Итак, в ключевые моменты вокруг героев появляются пароходики и фосфоресценция, предвещающие приход Петра (Медного всадника, «Крепкого гостя», Летучего голландца). Наконец, повинуюсь законам «мозговой игры», динамическая ситуация наблюдения смещается к полюсу автора-повествователя, а «фасеточное зрение» уступает место взгляду из одной (удаленной от предмета наблюдения) точки: «откуда — из далей, пронизывая мозглый и зеленоватый туман, на теневых больших парусах к Петербургу опять полетели судна осмоленные снасти» (205). В данном случае можно рассуждать не о принципе *ведуты* (как в случае с Анной Петровной и Дудкиным, часто видящим мир из окна), но о т. н. «обратной перспективе», благодаря которой читатель оказывается не за пределами картины,

но внутри нее. В другом эпизоде романа благодаря выдвиганию на передний план сознания повествователя вновь актуализируется прием обратной или даже совмещенной перспективы: в закрытом кабачке повествователь «видит» далекий парус вблизи — и ощущение ирреальности происходящего достигается именно соблюдением законов оптики. В данном эпизоде совмещение прямой и обратной перспективы оказывается возможным за счет использования несобственно-прямой речи, благодаря чему читатель видит происходящее и извне (глазами автора-повествователя), и изнутри (с точки зрения Николая Аполлоновича). С одной стороны, нагнетается эффект присутствия читателя в кабачке, с другой — сохраняется дистанция между читателем и пространством героев. Наблюдатель (читатель), как участник, видит панорамное развертывание изображения — этот прием, апробированный мировой литературой, безусловно, восходит к живописи: «подобный широкий охват всей сцены предполагает вынесение точки зрения наблюдателя высоко вверх» [Успенский 1995: 88]. Заметим, что именно с такой «оптикой» мы встречаемся и у Бёклина.

Кроме того, микросюжеты тумана, паруса и Медного всадника подаются в романе как «картинки с движением». Это не конкретный ландшафт, а пейзаж мира вообще. Образы-символы соотносятся друг с другом, образуя единое целое. И когда читатель видит эти символы, у него формируется единое впечатление, что отвечает стремлению автора воспроизвести объемную мифопоэтическую модель мира, основанную на единении природы и человека.

Как уже подчеркивалось, на картине «Остров мертвых» в сильной позиции оказываются образы воды, скал, кипарисов — именно ими заданы горизонтальный и вертикальный уровни вселенной. Горизонталь — это Стикс и кажущееся ярким небо; вертикаль — кипарис, сквозь который видно небо.

В романе в функции вертикали (кипариса Бёклина) выступает шпиль. Он не только является связующей линией, протянувшейся от города к небу, но и определяет структуру романа. В.Н. Топоров считает шпили важнейшей принадлежностью петербургского пейзажа: «При существенной важности любой значительной вертикали в Петербурге и ее организующе-собирающей роли для ориентации в пространстве города, шпиль вместе с тем то, что выводит из этого профанического пространства, вовлекает в сакральное пространство небесного, “космического”, надмирного, божественного» [Топоров 2003: 100].

В романе герои постоянно могут видеть шпили — будь то «шпиц» Петропавловской крепости или стрела золотого Адмиралтейства, упоминающиеся в ключевые моменты. Сюжет, связанный со шпи-

лем, развивается одновременно на нескольких уровнях, при этом каждый из них отражает состояние того или иного героя. Так, Аполлон Аполлонович впервые видит золотую иглу после того, как встречает взгляд Дудкина, когда они сталкиваются на Невском проспекте, и этот момент можно считать завязкой сюжета. На протяжении всего романа герои замечают «золотую иглу»: Липпанченко «посмотрел рассеянно на Петропавловский шпиц» (39); Николай увидел, как «вычернялся и опять в туман уходил Петропавловский шпиц» (122); Анна Петровна замечает из окна, что «все небесные просветы засыпались пеплом, будто серая вереница из линий, шпицев и стен с чуть слетающей тенью темнотою» (149); Дудкин видит, как «побежало в небо стрелой золотое Адмиралтейство» (301). Еще раз отметим, что шпили фиксируют кульминационные моменты произведения: «Где-то сбоку на небе брызнули легчайшие пламена... Отяжелела и очертилась вереница линий и стен... но на окнах, на шпицах замечался все более трепет; и от окон, от шпицев зарубинился блеск» (201). Более того, образ шпиля играет композиционную роль, стягивая к некоему центру и сюжетные линии романа, и внешне не связанные друг с другом топонимы и точки в пространстве.

Кроме того, шпили Петербурга имеют символическое значение. В.Н. Топоров полагает, что «петербургские шпили функционально отчасти соответствуют московским крестам: нечто “вещественно-материальное”, что служит для ретрансляции природно-космического, надмирного в сферу духовного» [Топоров 2003: 63]. Не следует игнорировать и тот факт, что и на картине кипарис ассоциируется с крестом: совмещение горизонтали и вертикали складывается именно в этот образ-символ. Кроме того, кипарис — одно из трех деревьев, из которых был сделан крест Иисуса Христа. Для символиста Бёклина подобная деталь, безусловно, исполнена глубокого смысла. В романе образ кипариса появляется не единожды. Так, «кипарисовый кулак» Сергея Сергеевича Лихутина ассоциативно связывает образ героя с фигурой «Белого домино». Думается, в подтексте произведения, полного аллюзий на произведения Достоевского, присутствует и образ «кипарисового крестика» Сони Мармеладовой. Белый — наряду с символикой цвета — использует и символику материала (камня, мрамора, гранита, дерева, ткани и пр.).

Вечность, неподвижность, смерть — вот те категории, которые раскрывает зрителю картина Бёклина, и само движение лодки кажется застывшим. Столь же парадоксально сочетаются поистине броуновское движение героев и ощущение статики в романе: революция — разрыв в непрерывном движении — не отменяет законов бытия, но является неотъемлемой частью потока времени. Разуме-

ется, реминисцентный фон романа столь плотен, что выделить одну составляющую — будь то интертекстуальные или интермедийные совпадения — не представляется возможным. Но, думается, не следует игнорировать диалог Андрея Белого с Бёклином: параллели между Петербургом как миром, в котором соприкасаются жизнь и смерть, и «Островом мертвых» выходят за пределы типологических схождений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя. Л., 1934.
2. *Белый А.* Петербург. 2-е изд. СПб., 2004.
3. *Белый А.* Собрание сочинений. Символизм. М., 2010.
4. *Белый А.* Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., послесл. и коммент. Л.А. Сугай. М., 2012.
5. *Бердяев Н.* Пикассо // София. 1914. № 3. С. 57–62.
6. *Лавров А.В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007.
7. *Левая Т.* Русская музыка в начале XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
8. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.М. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. СПб., 2002.
9. *Михайлова М.В.* Елена и Андрей Мунтян. Рыцарь и ангел // Знамя. 2005. № 4. С. 227–229.
10. *Панфилова Н.А.* Роман Андрея Белого «Петербург» и русский художественный авангард // Дергачевские чтения. 2001. № 5. С. 244–246. [Электронный ресурс]. URL:<https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49798/1/dc-2000-2-060.pdf> (дата обращения: 11.02.2024)
11. *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964.
12. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
13. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995.
14. *Frank J.* Spatial form in modern literature: An essay in two parts // *The Sewanee Review*, 1945, № 53 (2), pp. 221–240.

REFERENCES

1. Bely A. *Masterstvo Gogolja* [Gogol's skill]. Leningrad: Ogiz. 1934. 322 p. (In Russ.)
2. Bely A. Petersburg. 2nd ed. Saint Petersburg: Nauka, 2004. 699 p. (In Russ.)
3. Bely A. *Sobranie sochinenij. Simvolizm* [Collected works. Symbolism]. Moscow: *Kul'turnaja revoljucija; Respublika*, 2010. 527 p. (In Russ.)
4. Bely Andrei. *Sobranie sochinenij. Arabeski. Kniga statej. Lug zelenyj. Kniga statej* [Collected works. Arabesques. Book of articles. The meadow is green. Book of articles. gen. ed., after and comment. L.A. Sugay]. Moscow: *Respublika; Dmitrij Sechin*. 2012. 590 p. (In Russ.)
5. Berdyayev N. Picasso. *Sofija*. 1914. № 3, pp. 57–62. (In Russ.)
6. Lavrov L.V. *Andrej Belyj: Razyskanija i etjudy* [Andrey Bely: Researches and studies]. Moscow: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2007. 520 p. (In Russ.)
7. Levaya T. *Russkaja muzyka v nachale XX veka v hudozhestvennom kontekste epohi* [Russian music at the beginning of the 20th century in the artistic context of the era]. Moscow: *Muzyka*. 1991. 166 p. (In Russ.)

8. Lotman Yu. M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art / Foreword. S.M. Daniel, comp. R.G. Grigoryva]. Saint Petersburg: *Akademicheskij proekt*. 2002. 543 p. (In Russ.)
9. Mikhailova M.V. *Elena i Andrej Muntjan*. Rycar' i angel [Elena and Andrey Muntyan. The Knight and the Angel]. *Znamja*. 2005. № 4, pp. 227–229. (In Russ.)
10. Panfilova N.A. *Roman Andreja Belogo «Peterburg» i russkij hudozhestvennyj avangard* [Andrei Bely's novel *Petersburg* and the Russian artistic avant-garde]. *Dergachev readings*. 2001. № 5, pp. 244–246. [Electronic source]. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49798/1/dc-2000-2-060.pdf> (accessed: 12.02.2024) (In Russ.)
11. Sakharova E.V. *Vasilij Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Hronika sem'i hudozhnikov* [Vasily Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of a family of artists]. Moscow: *Iskusstvo*. 1964. 840 p. (In Russ.)
12. Toporov V.N. *Peterburgskij tekst russkoj literatury*. [Petersburg text of Russian literature]. Saint Petersburg: *Iskusstvo*, 2003. 616 p. (In Russ.)
13. Uspensky B.A. *Semiotika iskusstva*. [Semiotics of art]. Moscow: *Shkola Jazyki russkoj kul'tury*, 1995. 414 p. (In Russ.)
14. Frank J. Spatial form in modern literature: An essay in two parts. *The Sewanee Review*, 1945, № 53(2), pp. 221–240.

Поступила в редакцию 22.05.2023

Принята к публикации 29.08.2023

Отредактирована 31.10.2023

Received 22.05.2023

Accepted 29.08.2023

Revised 31.10.2023

ОБ АВТОРАХ

Кольцова Наталья Зиновьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; koltsovaru@rambler.ru

Чжан Линьлин — аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; zllsaryy@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS

Natalia Z. Koltsova — PhD in Philology, Associate Professor, Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; koltsovaru@rambler.ru

Zhang Linlin — PhD Student, Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; zllsaryy@gmail.com