

**С. А. Васильев,  
М. А. Лагоша**

**«...Кисти лилейных ручек  
тянулись к нему из озерной глубины...»  
(переосмысление живописи прерафаэлитов  
в симфониях Андрея Белого)**

Творческий путь Андрея Белого — прозаика, начался с написания симфоний — повестей, согласно авторскому указанию ориентированных на известный музыкальный жанр. Однако интересы молодого поэта были очень широкими, включающими также и живопись, в частности работы английских прерафаэлитов. Это увлечение, проявившееся в тематике, образности, мотивах, характере цветов, воплощении женского портрета, других чертах, стало важной составляющей стиля его симфоний.

Ключевые слова: симфония; Андрей Белый; прерафаэлиты.

**С**имфонии Андрея Белого — яркая страница русской литературы начала XX в., во многом новаторский, экспериментальный цикл, открывший пути для создания центрального явления отечественной символистской прозы, — романов «Серебряный голубь», «Петербург», «Москва» [8].

Цикл включает четыре симфонии. Уже по жанровому именованию становится ясной их стилевая доминанта — синтез искусств — одна из ключевых особенностей культурного [16] и национального [6] стиля эпохи рубежа XIX–XX вв., и в частности музыкальное начало, определяющее для поэтики символизма. Поясняя исключительность формы второй симфонии, автор писал: «Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и... идейно-символический» [1, с. 85]. В открывающей четвертую симфонию заметке «Вместо предисловия» писатель уточнил, что он «старался быть скорее исследователем, чем художником» [1, с. 265], а «смысл символов... становится прозрачней от понимания структуры...» симфонии [1, с. 266].

Вместе с тем степень и характер музыкальности симфоний А. Белого требует специального изучения. Литературоведы Ю. И. и И. Г. Минераловы рассмотрели этот вопрос и сделали вывод, что «подробно и убедительно объяснить, в чем конкретно состоит эта “музыкальность”, он не может» [16, с. 109]. Авторы выявили «музыкаобразующее» и «музыкаформирующее» значение конкретных приемов писателя [16, с. 104–130].

Однако только музыкальными влияниями стиль симфоний не исчерпывается. О первой из них А. В. Лавров писал: «“Северная симфония” несет на себе зримые следы различных художественных влияний — романтической музыки Грига, живописи Бёклина и прерафаэлитов, сказок Андерсена, немецких романтических баллад, драм Ибсена, символистской образности Метерлинка, новейшей русской поэзии (в частности, К. Бальмонта)» [13, с. 18].

Связи с живописью в симфониях, действительно, очень велики. Впечатляет богатейшая цветовая палитра этих произведений, где доминирует золотой и синий (с оттенками) цвета. Явная параллель с названием и образностью первой книги стихов А. Белого «Золото в лазури» (1904) [4, с. 21–111], в основе которого лежит лермонтовская аллюзия («Парус»)¹ и, главное, определяющие цвета русской иконописи, в связи с которыми поэт воплощает другую доминанту поэтики символизма — литургический синтез. Сам автор пояснял: «Золото и лазурь — иконописные краски Софии» [3, с. 107].

Икона с ее узнаваемой цветовой гаммой прямо изображается и называется в четвертой симфонии, но в специфическом авторском стилевом контексте [1, с. 422]. С конкретным живописным полотном связаны и портретные черты одного из многочисленных проходных персонажей — мистического анархиста (прототип — Вяч. Иванов, поддержавший создателя одноименного учения — Г. И. Чулкова) — с цветовыми доминантами зеленого, золотого, синего: «Ему навстречу выбежал мистический анархист с золотыми волосами (здесь и далее курсив в цитатах наш. — С. В., М. Л.), вкрадчиво *раздвоенной бородкой*. Его сюртук, как *бутылка, зеленый*, был необычен. <...> *Пурпур уст, и лазурь очей, и золото волос* сливались оттенками в одну смутную, неизъяснимую грусть» [1, с. 277].

Автор прямо называет источник — полотна Корреджо: «Напоминал Христа в изображении Корреджио — все тот же образ» [1, с. 277]. Речь идет о полотне «Спаситель мира». Раздвоенная же бородка изображена художником на других полотнах, например «Христос представлен народу (Christ presented to the People (Ecce Homo))». Однако сатирические задачи решаются писателем и здесь (глава называется «Бусы и бисер»). Так проявляется отмеченная Т. Хмельницкой «неотъемлемая черта всего творчества Белого — сочетание патетического с гротескным, приподнятого с великолепными нелепостями, с образами угловато-преувеличенными и чуть карикатурными» [20, с. 111].

<sup>1</sup> Лермонтов открылся поэту, по его признанию, весной 1902 г.

Наряду с Корреджо Белый четырежды называет имя еще одного художника, на произведения которого он опирался в симфониях, — Бёклина, что было отмечено современниками [12, с. 19]. С его живописными образами связано изобилие в ранней прозе Белого фавнов, кентавров, нимф, русалок, иных мифологических существ: [1, с. 96, 97, 103, 109]). Бёклин — один из наиболее известных представителей символизма в живописи. По словам М. А. Волошина, у Бёклина «нимфы, тритоны, сатиры, кентавры и всякие другие фантастические существа живут на его картинах своей особенной, но вполне реальной и обыденной жизнью» [7, с. 319]. Волошин в своем некрологе проводит интересную параллель: Бёклин – Рёскин, идеолог и лидер-теоретик английского прерафаэлизма, хорошо известный в России в конце XIX – начале XX в.: «Великие имена с запада приходят к нам очень поздно, запаздывая иногда на целых полстолетия, как это было с Рёскином» [7, с. 318], представителем направления, предшествующего символизму.

Английское влияние на возникновение символизма и его связующую роль между символизмом и романтизмом отмечал В. Я. Брюсов: «Возникшее, как литературная школа, в конце XIX века, во Франции (не без английского влияния), “символическое” движение нашло последователей во всех литературах Европы...» [5, с. 177–178].

Место прерафаэлитов в европейской культуре развернуто охарактеризовал В. М. Жирмунский: «Данте Габриэль Россетти и прерафаэлиты являются в такой же мере учениками романтиков Кольриджа и Китса, в какой они могут быть названы учителями английских символистов Вильяма Морриса и Суинберна, Берн-Джонса и Оскара Уайльда». Исследователь назвал характерные черты поэтического стиля прерафаэлитов, писателей и художников, «с их любовью ко всем мелочам повседневной жизни, передаваемым с натуралистической правдивостью и точностью, за которыми открывается таинственная, бесконечная, божественная жизнь». Масштаб их деятельности — «искание новой культуры... поэтической и религиозной... принимающее первоначально черты “возрождения средневековья”...» [10, с. 199]. Все это созвучно русскому символизму, создавшему, впрочем, собственную, оригинальную поэтику.

В научной литературе последних десятилетий накоплен значительный материал, связанный с осмыслением влияния прерафаэлитов на русский Серебряный век, творчество символистов в целом и его представителей, в частности А. А. Блока [9; 11; 14; 15; 17; 19]. В случае с А. Белым детального изучения влияния прерафаэлитов на его произведения пока не предпринималось.

Писатель хорошо знал идеи Дж. Рёскина и творчество прерафаэлитов (подробнее см. [14]). Характеризуя увлечения своей молодости в поэме «Первое свидание» (1921), он упомянул о прерафаэлите первой волны Ханте (Генте): «Меня пленяет Гольбер Гент... / И я — не гимназист, студент...» [4, с. 449]. В книге «На рубеже двух столетий» Белый описал значительное расширение своего культурного кругозора благодаря знакомству с семьей

Соловьевых: «передо мною возникли в первый же год посещения Соловьевых: прерафаэлиты, Боттичелли, импрессионисты, Левитан, Куинджи, Нестеров (потом — Врубель, Якунчикова и будущие деятели “Мира искусства”))» [2, с. 353]. Мать С. М. Соловьева, племянника известного философа и друга А. Белого, О. М. Соловьева, «любила Рэскина, но разбиралась в Рэскине, любила Берн-Джонса, Гента, Россетти задолго до моды на них; любила не слепо, с разбором» [2, с. 354]. Сходную характеристику ее интересов Белый дает в своих «Воспоминаниях о Блоке» [3, с. 18]. Исследователь русского символизма А. Пайман отмечала: «Ольга Михайловна Соловьева, художница и переводчица, держалась с юным Бугаевым, как и со своим собственным сыном, “на равных”... Она познакомила Белого с широким кругом современных европейских авторов, которых читала сама — Уайльдом, Ницше, Рескиным, де Гурмоном, Верленом, Малларме, Гюисмансом, и открыла для него мир изобразительного искусства прерафаэлитов, импрессионистов, а затем и начавший выходить “Мир искусства”» [18, с. 190].

С прерафаэлитами, точнее сказать, с одним из художников, в определенный период сошедшихся с прерафаэлитами, вполне вероятно, связана сама идея назвать произведение немзыкального искусства симфонией. Симфониями и ноктюрнами называл свои полотна американский художник Дж. Уистлер, друживший с Д. Г. Россетти. Скандал вызвала его новаторская картина «Симфония в белом № 1. Портрет девушки в белом» (1862), где он на белом фоне изобразил свою рыжеволосую любовницу с карминными губами в белом платье. Далее последовали «Симфония в белом № 2. Портрет девушки в белом», «Симфония в белом № 3», «Симфония в розовом и голубом», ноктюрны. Широко известное имя Уистлера и его оригинальные полотна вполне могли подсказать интересовавшемуся живописью Белому решение назвать свои повести симфониями. И в этом случае за названием жанра стоят не только музыкальные, но и живописные аллюзии, скрывающиеся в числе прочих и за псевдонимом автора — Белый.

Влияние прерафаэлитов на «Северную симфонию (1-ю, героическую)» писателя было отмечено А. В. Лавровым. Это справедливо, хотя только начальным произведением цикла тема не исчерпывается. Свойственные прерафаэлитам «черты “возрождения средневековья”» назвал В. М. Жирмунский. Действительно, многие прерафаэлиты (Россетти, Моррис, Бёрн-Джонс и др.) обращались к истории Англии, ее мифологическому осмыслению, «к сюжетам из истории короля Артура» [21, с. 128]: «Могила короля Артура» Россетти, «Последний сон короля Артура в Авалоне» Бёрн-Джонса и др.

В первой симфонии Белый изображает смерть короля и воцарение его сына, воспроизводит многочисленные атрибуты готического артуровского цикла, соответствующие пейзажные и портретные детали (замок, рыцари, корона, трон и т. д.): «Весеннею ночью умирал старый король. Молодой сын склонился над старым. Нехорошим огнем блистала корона на старых кудрях. Освещенный

красным огнем очага, заговорил король беспросветною ночью...» [1, с. 29]; «В готические окна ворвался багрово-кровавый луч и пал на короля» [1, с. 30]; «Рыцари, закованные в броню, преклоняли колени пред троном, держа в руках пернатые уборы» [1, с. 69] и др.

Кроме готических деталей и мотивов особую роль в плане соотнесения симфоний с живописью прерафаэлитов играет цветовая гамма. Художники «предпочитали накладывать чистые краски на белый грунт, что делало их колорит исключительно ярким» [21, с. 74], ориентировались на интенсивный чистый цвет, который, с одной стороны, стилизовал средневековую палитру, даже возвращал к иконе, а с другой — открывал путь для развития декоративно-прикладного искусства. Такие многочисленные броские, яркие, чистые цвета очень характерны для симфоний Белого. Например, в первой симфонии: «Башня выходила из *розовой* мглы. На вершине ее была терраса с причудливыми, *мраморными* перилами. На вершине король в *красной* мантии простирал руки востоку. <...> *Стая лебедей* потянула на далекий север. Звезды — гвозди золотые — вонзались в *сапфировую синь*» [1, с. 33].

Особые параллели возникают между женскими портретами симфоний А. Белого и прерафаэлитов, создавших хорошо узнаваемый тип женской красоты: золотисто-рыжие, нередко распущенные, волосы, выразительные синие (зеленоватые) глаза, чувственные красные губы, яркие цвета одежды. В женском портрете прерафаэлитов присутствует эротизм, на котором делается акцент во втором периоде развития «Братства». Наиболее характерны в этой связи полотна Россетти: «Елена Троянская», «Леди Лиллит» и мн. др.

Такого рода портрет, насыщенный уже не только мистикой, но и эротикой, появляется только в третьей и четвертой симфониях Белого, как бы вслед за эволюцией самих прерафаэлитов. Например, в главе с живописным, имеющим портретную составляющую названием «Жемчуг в алом» уже опробованные, ставшие доминантными, значительно переосмысленные литургические мотивы соединяются с новыми чертами музыкально варьируемого чувственного женского образа: «...женщина с *огневыми кудрями* склонилась: над ней пунсовый огонек лампадки знаменательно засверкал» [1, с. 270]. В следующей главе контекст через соотнесение цвета волос и глаз упрочивается: «Высокая женщина с *огневыми волосами*... Очи, — *нестерпимо влажные лоскутки лазури*...» [1, с. 273].

Развернутый женский эротический портрет с характерной для прерафаэлитов цветовой гаммой представлен в главе «Постылое зелье»: «Чем нежнее ластились к ней одежды, тем настойчивей рвала их она, восставшая из *голубого*, залитого шелка *пенной белой*, точно из морской волны, разбитой утесом, — восстала в сквозном *батисте*. Как две легкие тучки, поднимались, клубясь, ее груди в *желтой заре волос*, иссекавших ей *облачковое* тело. В непрестанной истоме взоры из-под, как миндаль, удлинненных глаз, из-под черных, темных ресниц *бархатом* жутким, *синим*, в ночи темь впивались...» [1, с. 295].

Можно предполагать переосмысление Белым в симфониях не только образов и мотивов, цветовой гаммы прерафаэлитов, но и конкретных полотен, в частности наиболее известной картины «Братства» — «Офелии» Милле. Писатель избегает экфрасиса, точного копирования, которое явно не входит в его задачу построения собственного художественного мира, открытия новой эпохи в культуре, но ряд узнаваемых примет живописного шедевра вполне виден. Белый изображает картину с несколькими смысловыми планами: мифологическим (любовь гиганта и сильфиды), реалистическим (Светлова и муж), живописным (картина Милле): «*Синяя, синяя сильфида стояла на берегу синего, синего озера. Гиганту показалось, что платье ее слилось с озером в одну студеную глубину, точно нырнула она — и вот лицо ее, да кисти лилейных ручек тянулись к нему из озерной глубины, потому что волосы растворились в световой пляске солнечных змей, а белопенная шляпа качалась на струях снежными неньюфарами. Но это только казалось: белые кисти ее ручек плясали: шутиливо над носом раба, белопенная шляпа качалась цветами, а из синей синевы ее платье выделялось на озере неясным очертанием*» [1, с. 344–345]. Гиганту лишь показалось, что сильфида нырнула в озеро или даже утонула, но внутренняя форма фрагмента воспроизводит хрестоматийно известное полотно достаточно подробно и точно, передавая и цвет, и положение в озере утонувшей Офелии со сливающимся по цвету и форме с водой платьем. Важно и упоминание неньюфаров, кубышек, желтого речного цветка, присутствующего на полотне.

А чуть далее изображается еще одна близкая сцена, теперь уже касающаяся полковника, упавшего с коня в рожь: «*Зеленоватые, узловатые стебли струились вокруг него, и косые лучи заката, дробимые колосом, плескались над его головой, точно солнечные колонны золота над усмирненным утопленником*» [1, с. 350]. Писатель вновь прибегает к развернутому сравнению, однако мотивы, ведущие к полотну Милле, переданы четко и в дополнение к предыдущему описанию — зеленоватые стебли камышей над головой утопленника. Такая парность образа, возврат к уже созданному, его варьирование и дополнение новым мотивом — очень характерный для писателя прием. Возможно, одна из функций обращения автора к полотну Милле состоит в том, что Светлова как бы умирает для своего мужа-полковника, которого она не любит. Ведь следующие сцены будут связаны с ее почти состоявшимся адюльтером с Адамом Петровичем (с чем связан и биографический план: отношение Белого к жене А. А. Блока).

Эта едва не ставшая фактом измена (как результат «мистического» поиска или пародии на него) воплощена на основании обращения к другому полотну. Развернутый словесный образ писателя по сюжету, палитре, мотивам напоминает о наиболее известной картине пленившего молодого символиста Белого прерафаэлиты Ханта (Гента) — «Пробудившийся стыд» («The Awakening Conscience», «Пробудившаяся совесть»). На полотне изображается момент

прозрения молодой женщины, очевидно, пониженной социальной ответственности, когда наигрываемый мужчиной на пианино мотив печальной песни Т. Мура «Как часто в тишине ночной...» наталкивает ее на воспоминания о потерянном ею чистом прошлом и вызывает сначала раскаяние, а потом и просветление, надежду на спасение (художник переписал ее лицо, переходя от искаженного раскаянием и болью образа к умиротворению и просветлению). Она изображена почти вставшей с колен мужчины, в порыве, в белом платье, опоясанной красной с цветным рисунком шалью, на красном ковре, прикрывающей обеими руками чресла.

Ряд мотивов — стыд, испытываемый, преодолеваемый соблазном и неожиданно побеждающий; звуки рояля и пение романса; яркие цвета (включая желтый — цвет рамы картины и осеннего пейзажа в окне); узнаваемый женский портрет; закрывающая чресла рука — наводят на мысль о развернутом, растянутом как минимум на две соотнесенные сцены, как это бывает у Белого, переосмыслении полотна Ханта, конечно в связи с решением собственных художественных задач, изображения мистического поиска в любви (обретение или необретение Прекрасной Дамы, Рыцаря) и пародийного воплощения такого поиска.

Отбрасываемый (бесстыдство), но все же пробудившийся стыд дважды помешал физическому соединению любящих (или думающих, что любят) друг друга Адама Петровича и Светловой: «Она *запевала* никогда не забытой мечтой, *бесстыдно* кивала и точно смеялась над чем-то. Не казался ли он никогда не забытой мечтой, потому что *стыдливо* молчала перед ним и точно все искала в нем чего-то? Метель... *бесстыдно* взметала к окнам *парчи, пелены, белые шелки — звезды и перлы*» [1, с. 370]; «В очи его очей ее *бархат темный, синий стыдливо* уплывал, призывно и тихо» [1, с. 371].

В первый раз стыд пробуждается у мужчины (глава «Хаос зашевелился» 4-й симфонии «Кубок метели»): «Когда, вырвавшись от нее, *лицо закрыл он стыдливо руками*, ее нога свесилась *на ковер* и пролетела свистом *ткань, выше колена открыв черную, шелковую, змеей протянутую ногу на желтом плюше дивана*» [1, с. 378]. Отношения развиваются на фоне музыки — игры рояля и исполнения грустного романса: «Из открытых дверей, как из пасти лабиринта, поднималось глухое стенанье рояля и вкрадчивый, вкрадчивый голос» [1, с. 375].

В главе «Огневой бокал» стыд пробуждается у уже почти отдавшей-ся, соблазняющей мужчину женщины: «Он поднес руку ее к губам, *стыдливо* ее желающий, тихий. <...> ...из-под своих *жарких уст, полуоткрытых* в его *разделенные уста*, обожгла быстро, *бесстыдно, сладостно*» [1, с. 394]; «Так она замирала, одной *рукой закрывая сквозящие чресла*... <...> ...призывно *раскидалась на белой простыне красным цветком*. <...> Когда лег рядом с ней, обхватив, она *вырвалась*... не желая испытать любви» [1, с. 395].

В обоих случаях не произошло мистического узнавания Ее и Его, этим, очевидно, и вызван стыд и отказ: «“Я позвала вас *бесстыдно*. Вы *бесстыдно* ответили на зов. *Нет, вы не тот, кто мне снился*. Я — *бесстыдная*. Уйду туда. Там все вернется”» [1, с. 396]. Возможно, вслед за этим неузнаванием и стыдом будет переход в иное измерение, мистическое, связанное с имморализмом (но не нравственное, как у прерафаэлитов Ханта).

Итак, отмеченный самим Андреем Белым и исследователями его биографии и творчества интерес к прерафаэлитам сказался на его ранней прозе — цикле из четырех симфоний. Влияние прерафаэлитов не было доминантным, но вместе с тем оно вполне ощутимо и значимо; портретирование их живописного стиля является одной из успешно решенных автором частных художественных задач. С творчеством «Братства прерафаэлитов» вполне определенно связаны многие готические мотивы первой симфонии, восходящие к легендам о короле Артуре, циклу о Граале. Близка к прерафаэлитам цветовая палитра симфоний, причем использованная автором колористика включает не только яркие, броские, передаваемые богатейшим словарем, синонимикой, но и по преимуществу чистые цвета. Отсылает к «Братству» характерный для 3-й и 4-й симфоний женский портрет с эротической доминантой (золотисто-рыжие волосы, синие глаза, напоминающие персик губы, броская одежда и т. д.). Наиболее известные полотна прерафаэлитов — «Офелия» Милле, «Пробудившийся стыд» Ханта и некоторые другие — изображены Белым детально, их переосмысление вплетается в сюжетно-образную канву, подвергаясь весьма значительным трансформациям в связи с воплощенным в симфониях поиском новых художественных форм и нового типа культуры.

### Библиографический список

#### Источники

1. Белый Андрей. Кубок метелей: роман и повести-симфонии / [вступ. ст. М. К. Морозовой]. М.: ТЕРРА, 1997. 768 с.
2. Белый Андрей. На рубеже двух столетий // Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. М.: Худ. лит., 1989. 563 с.
3. Белый Андрей. Собр. соч. Воспоминания о Блоке / [под общ. ред. В. М. Пискунова; подгот. текста, вступ. ст., коммент. С. И. Пискуновой]. М.: Республика, 1995. 510 с.
4. Белый Андрей. Собр. соч. Стихотворения и поэмы / [сост. и предисл. В. М. Пискунова; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова]. М.: Республика, 1994. 560 с.

#### Литература

5. Брюсов В. Я. О «речи рабской», в защиту поэзии // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Худ. лит., 1975. С. 176–179.
6. Васильев С. А. Межвузовская научно-практическая конференция с международным участием «Национальный стиль русской литературной классики

(2013–2019 гг.) // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2019. № 4 (36). С. 138–140.

7. Волошин М. А. А. Бёклин // Собр. соч.: в 13 т. Т. 5 / под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова; [сост., подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; коммент. В. П. Купченко]. М.: Эллис Лак, 2007. С. 318–320.

8. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург»: монография. Л.: Сов. писатель, 1988. 416 с.

9. Жаткин Д. Н. Данте Габриэль Россетти и Серебряный век русской культуры // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 10. С. 106–109.

10. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с.

11. Завгородняя Г. Ю., Завгородний А. М. Два женских образа А. Теннисона: библейские ключи и грани интерпретации (прерафаэлиты, К. Бальмонт, И. Бунин) // *Primerjalna književnost*. 2019. № 42 (2). С. 107–118.

12. Зайцев Б. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом / [сост. и вступ. ст. В. М. Пискунова]. М.: Республика, 1995. С. 18–30.

13. Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («симфонии») // Белый Андрей. Симфонии. Л.: Худ. лит., 1991. С. 5–34.

14. Лагоша М. А. «Меня пленяет Гольбер Гент...» (прерафаэлиты в творческом сознании Андрея Белого) // Наука в мегаполисе: электронный научный журнал для обучающихся города Москвы. 2020. № 2 (18). URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-18/spoken-word/holman-hunt-me-captivates.html> (дата обращения: 02.06.2021).

15. Лагоша М. А., Васильев С. А. Н. С. Гумилев и Д. Г. Россетти: творческий диалог (поэзия и живопись) // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2017. № 2 (26). С. 18–24.

16. Минералов Ю. И., Минералова И. Г. История русской литературы XX века (1900–1920-е годы): учеб. пособие. М.: Высш. школа, 2004. 430 с.

17. Новикова Т. Русские символисты и английские прерафаэлиты // Вопросы литературы. 1993. № 6. С. 122–137.

18. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, Лаком-книга, 2002. 416 с.

19. Титаренко С. Д. Блок и прерафаэлиты (О некоторых визуальных источниках и природе трансформаций архетипического образа Вечной Женственности) // Александр Блок: исследования и материалы. Т. 4 / [отв. ред. Н. Ю. Грякалова]; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) Рос. Акад. наук. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 113–141.

20. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого: Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый. Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации / [сост. С. Лесневский, А. Михайлов]. М.: Сов. писатель, 1988. С. 103–130.

21. Шестаков В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 224 с.

## References

### Istochniki

1. Bely`j Andrej. Kubok metelej: roman i povesti-simfonii / [vstup. st. M. K. Morozovoj]. M.: TERRA, 1997. 768 s.

2. Bely`j Andrej. Na rubezhe dvux stoletij // Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 1. M.: Xud. lit., 1989. 563 s.
3. Bely`j Andrej. Sobr. soch. Vospominaniya o Bloke / [pod obshh. red. V. M. Piskunova; podgot. teksta, vstup. st., komment. S. I. Piskunovoj]. M.: Respublika, 1995. 510 s.
4. Bely`j Andrej. Sobr. soch. Stixotvoreniya i poe`my` / [sost. i predisl. V. M. Piskunova; komment. S. I. Piskunovoj, V. M. Piskunova]. M.: Respublika, 1994. 560 s.

### Literatura

5. Bryusov V. Ya. O «rechi rabskoj», v zashhitu poe`zii // Sobr. soch.: v 7 t. T. 6. M.: Xud. lit., 1975. S. 176–179.
6. Vasil`ev S. A. Mezhvuzovskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya s mezhdunarodny`m uchastiem «Nacional`ny`j stil` russkoj literaturnoj klassiki (2013–2019 gg.) // Vestnik MGPU. Seriya: Filologiya. Teoriya yazy`ka. Yazy`kovo obrazovanie. 2019. № 4 (36). S. 138–140.
7. Voloshin M. A. A. Byoklin // Sobr. soch.: v 13 t. T. 5 / pod obshh. red. V. P. Kupchenko i A. V. Lavrova; [sost., podgot. teksta V. P. Kupchenko, A. V. Lavrova; komment. V. P. Kupchenko]. M.: E`llis Lak, 2007. S. 318–320.
8. Dolgopolov L. Andrej Bely`j i ego roman «Peterburg»: monografiya. L.: Sov. pisatel`, 1988. 416 s.
9. Zhatkin D. N. Dante Gabrie`l Rossetti i Serebryany`j vek russkoj kul`tury` // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2015. № 10. S. 106–109.
10. Zhirmunskij V. M. Nemeckij romantizm i sovremennaya mistika. SPb.: Aksioma, Novator, 1996. 232 s.
11. Zavgorodnyaya G. Yu., Zavgorodnij A. M. Dva zhenskix obraza A. Tennisona: biblejskie klyuchi i grani interpretacii (prerafaе`lity`, K. Bal`mont, I. Bunin) // Primerjalna književnost. 2019. № 42 (2). S. 107–118.
12. Zajcev B. Andrej Bely`j // Vospominaniya ob Andree Belom / [sost. i vstup. st. V. M. Piskunova]. M.: Respublika, 1995. S. 18–30.
13. Lavrov A. V. U istokov tvorchestva Andrey a Belogo («simfonii») // Bely`j Andrej. Simfonii. L.: Xud. lit., 1991. S. 5–34.
14. Lagosha M. A. «Menya pleny aet Gol`ber Gent...» (prerafaе`lity` v tvorcheskom soznanii Andrey a Belogo) // Nauka v megapolise: e`lektronny`j nauchny`j zhurnal dlya obuchayushhixsya goroda Moskv y`. 2020. № 2 (18). URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-18/spoken-word/holman-hunt-me-captivates.html> (data obrashheniya: 02.06.2021).
15. Lagosha M. A., Vasil`ev S. A. N. S. Gumilev i D. G. Rossetti: tvorcheskij dialog (poe`ziya i zhivopis`) // Vestnik MGPU. Seriya: Filologiya. Teoriya yazy`ka. Yazy`kovo obrazovanie. 2017. № 2 (26). S. 18–24.
16. Mineralov Yu. I., Mineralova I. G. Istoriya russkoj literatur y` XX veka (1900–1920-e gody`): ucheb. posobie. M.: Vy`ssh. shkola, 2004. 430 s.
17. Novikova T. Russkie simvolisty` i anglijskie prerafaе`lity` // Voprosy` literatur y`. 1993. № 6. C. 122–137.
18. Pajman A. Istoriya russkogo simvolizma. M.: Respublika, Lakom-kniga, 2002. 416 s.
19. Titarenko S. D. Blok i prerafaе`lity` (O nekotory`x vizual`ny`x istochnikax i prirode transformacij arxetipicheskogo obraza Vechnoj Zhenstvennosti) // Aleksandr Blok: issledovaniya i materialy`. T. 4 / [otv. red. N. Yu. Gryakalova]; In-t rus. lit. (Pushkinskij Dom) Ros. Akad. nauk. SPb.: Izd-vo Pushkinskogo Doma, 2011. S. 113–141.

20. Xmel'niczkaya T. Literaturnoe rozhdenie Andreya Belogo: Vtoraya Dramaticheskaya Simfoniya // Andrej Bely`j. Problemy` tvorchestva: stat'i, vospominaniya, publikacii / [sost. S. Lesnevskij, A. Mixajlov]. M.: Sov. pisatel', 1988. S. 103–130.
21. Shestakov V. P. Prerafa'e`lity`: mechty` o krasote. M.: Progress-Tradicija, 2004. 224 s.

**S. A. Vasilyev,**  
**M. A. Lagosha**

**«...Arms Slender as Lilies Reached Out to Him from the Depths of the Lake...»  
(Reinterpretation of Pre-Raphaelite Paintings in Andrei Belij's «Symphonies»)**

The creative path of Andrei Belij as a prose writer dated back to him writing symphonies — novels that were according to the author's instructions focused on a well-known musical genre. Nevertheless, the young poet's interests were versatile including also painting, in particular, the works of the English Pre-Raphaelites. This passion, which manifested itself in themes, images, motifs, the nature of colours, the embodiment of a female portrait, and other features, made an important component of the style typical of Belov's symphonies.

Keywords: symphony; Andrei Belij; pre-Raphaelites.