



классическое наследие

Камка Светлана Васильевна,
*аспирант Института развития образования
Свердловской области, старший преподаватель
Института развития образования Свердловской области*
svjusupova@rambler.ru

**Семантика цвета в диалоге искусств Серебряного века
(на примере творчества русских символистов)**

М. А. Семёнова в статье «Цветοобраз как структура и синтезирующая категория акварельной живописи и других видов искусства» [10] обращается к актуальной в современном художественном образовании проблеме обучения будущих педагогов – художников теории цвета и формирования представлений о структуре и компонентах цветοобраза в искусстве; рассматривает историю формирования «теории цвета»; приходит к выводам о необходимости педагога искусства вести исследовательскую научную работу в выбранном направлении и др. В настоящей статье мы попытаемся развить мысль автора о роли семантики цвета в искусстве. По мнению исследователя, «из значения цветов складывается цветοобраз – например, если для написания акварельного произведения использовать определённые цвета, имеющие символическое значение и связанные с задуманной темой, то можно трактовать смысл произведения с позиции образов, выстраиваемых цветовой гармонией» [10].

Наша позиция заключается в необходимости углубления знаний в области теории цвета не только педагогом-художником, но и учителем МХК. В рамках преподавания МХК в школе педагогу необходимо углубить и синтезировать знания, полученные детьми в процессе обучения различным видам искусства в школьном образовании, сформировать особую художественную картину мира изучаемой эпохи в сознании учащихся. Анализ практики преподавания МХК в школе, процесса повышения квалификации учителей МХК Свердловской области в период с 2006-2010 гг. в ГБОУ ДПО СО ИРО позволяет сделать вывод о том, что чаще всего в школе МХК преподают учителя смежных дисциплин (музыки, ИЗО, черчения, обществоведения, литературы, истории и др.), не имеющие либо базового образования в области культурологии, либо специального

художественного образования. Готовность таких педагогов к работе в качестве учителей МХК достигается в рамках дополнительного профессионального образования и посредством самообразования.

Особенностью мировой художественной культуры как учебной дисциплины является её мировоззренческая направленность, интегрированный характер, статус предмета искусства, полихудожественность. Своеобразие предмета, обусловленное тем, что «приобщение школьников к шедеврам мировой художественной культуры - это единый и непрерывный процесс, который позволяет устанавливать связи всех предметов гуманитарно-художественного направления» [9, с. 3], порождает специфику деятельности учителя. Требования к уровню подготовки современного педагога определяют как содержание, так и методику процесса повышения квалификации учителя МХК.

В нашей практике при изучении стилевых особенностей символизма особое внимание уделяется символике цвета в диалоге различных видов искусства (живописи и литературы). Материалом настоящего исследования явилось творчество русских символистов рубежа XIX–XX вв.: К. Сомова, А. Блока, А. Белого. Выбранный нами путь анализа художественных произведений преследует цель рассмотреть произведения разных видов искусства (живопись, литература), объединённые темой, временем создания, обращением их авторов к древнему средневековому жанру «danse macabre», ожившему в искусстве рубежа веков. Своеобразие модернистского восприятия, реальная историческая обстановка начала XX века, стремление к «синтезу» разных видов искусств, формирование нового типа культуры, поиски нового творческого метода нашли отражение и в использовании деятелями культуры средневекового жанра «danse macabre» как «темы времени». Обращение художников Серебряного века к средневековому жанру «danse macabre» обусловлено катастрофическим характером эпохи, а также стремлением к ёмким, философско-обобщённым образам-символам, вбирающим в себя богатую культурную семантику – например, не случайно тяготение к циклическим формам, активирующим не только подтекст, но и сверхтекст.

Работа Н. Г. Куприной [7], посвященная освоению музыкального стиля студентами педагогических вузов факультетов нехудожественного профиля, близка по своей специфике проблематике нашего исследования, поскольку автором рассматриваются механизмы функционирования художественного стиля в условиях обращения к обучающимся, не имеющим базовой художественной подготовки. Поэтому разработанную автором структуру освоения стилевой концепции в образовательном процессе мы возьмём за основу. При этом необходимо внести коррективы в разработанную схему в соответствии со следующими моментами: во-первых, автором

предложена структура освоения музыкальной стилевой концепции, учитывающая специфику именно музыкального искусства. Для нашего же исследования важно выработать подходы к анализу стилевой концепции, охватывающему разные виды искусства. Во-вторых, автор выстраивает уровни анализа взаимоотношений содержания и формы в логике «от общего к частному», т. е. от анализа общих положений к анализу конкретного произведения. Мы избрали позицию рассмотрения определенного произведения как репрезентанта стиля, что означает логику рассмотрения «общего в частном».

Нами выбран следующий путь анализа:

1. Обновление форм искусства на рубеже XIX- XX вв.
2. Характерные для символистов темы и сюжеты.
3. Субъект стиля.
4. Семантика стиля.
5. Жанрово-стилевые интонации в произведении: социально-духовное содержание эпохи, обобщенное через художественные структуры определенного жанра.
6. Смысловые, психологические основы композиции.

В рамках нашего исследования особое внимание уделяется семантике цвета в диалоге искусств Серебряного века, поэтому не все компоненты анализа будут рассмотрены в должном объёме.

Середина 90-х годов XIX века – время зарождения символизма как нового течения в русском искусстве. По мнению Д. Мережковского, главными элементами нового искусства явились мистицизм, обращение к символам и расширение художественной впечатлительности. Философские размышления античного философа Платона (а именно, идея о «двоемирии», суть которой заключается в существовании мира идей и мира вещей – их материальных «теней») и Вл. Соловьёва (ведущая идея «всеединства», заключающая в себя и материальный мир и его духовное начало, сосуществующих в гармонии и единстве) имели первостепенное значение для формирования символизма в русской культуре рубежа веков: «символы-намёки» призваны выразить это тайное соответствие всех миров (общих и индивидуальных, материальных и духовных, вечных и сиюминутных), вести от реального к реальнейшему» (В. Иванов)., т. е. позволять проникнуть за «видимое» в «незримое очами» [1, с. 24].

При строительстве своей модели мироздания символисты обратились к образу-символу: «Образ-символ - это такой образ, предметное содержание которого является лишь средством выражения отвлечённого и значительного явления. Сам символ конкретен, но значение его абстрактно... например, «Ты» в стихах А. Блока – это и

любимая девушка, и весна, и прекрасная Дама, и Царевна, и Вечная Женственность, и родина» [1, с. 26]. Особую роль в создании образов-символов приобретает символика цвета.

Теоретики «нового искусства» исходили также из тезиса о наступившем кризисе жизни и, как следствие, - кризисе мысли и искусства. Разделы цикла своих статей, написанных в 1916 году, А. Белый так и назовет: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис искусства». Кризис мысли объяснялся «кризисом сознания», который наступил во второй половине XIX века. Исследователь данного периода в русской культуре отмечает: «Певец сверхчеловека Ф. Ницше, «словами «Бог мертв» возвестивший начало эры переоценки моральных ценностей, вряд ли мог даже предположить, какое гулкое эхо ответит ему на просторах России» [11, с. 91]. Известно, что в переходные моменты в истории культуры усиливается общая тенденция театрализации действительности: «Артистизм, театральность, как показывает исторический опыт, характерны для любого слома традиционного мировоззрения» [3, с. 12], - всё это обусловило на рубеже XIX–XX веков всплеск интереса к средневековому жанру «Пляски смерти» («danse macabre»), а также к мотивам маски и маскарада, с которыми он тесно связан.

В созвучности творчества К. Сомова настроениям значительной части русской интеллигенции «причина влияния художника на культуру своего времени. Это самый признанный современниками мастер «Мира искусства», его идеи, образы вдохновляли не только художников, но и поэтов – А. Белого М. Кузмина» [4, с. 38]. Многие сближало К. Сомова, А. Блока и А. Белого: ретроспективное видение, где сплетались ирония и мечтательность, а на идиллическом фоне появляется зловещий призрак смерти - «Арлекин и смерть» (1907) К. Сомова, «Красное домино» в лирике, а позднее, в романе «Петербург» А. Белого, – цикл стихов «Пляски смерти» А. Блока. Увлечение арлекинадой было также типичным явлением в русском искусстве начала XX века. А. Бенуа написал две картины: «Итальянская комедия. Любовная записка» (1905), «Итальянская комедия. Нескромный Полишинель» (1906). В 1906 году А. Блок создал свой «Балаганчик», который был поставлен в том же году Мейерхольдом в драматическом театре Комиссаржевской. Увлечение комедией масок было характерным явлением для символистов.

Современная художнику действительность заставляла его искать выход в «аристократической исключительности, аморфность и безобразии, суетливость и хаотичность рождали мечту о красоте и гармонии» [4, с. 40]. Декоративно-пасторальная атмосфера, гедонистические настроения в живописи «мирискусников» сочетаются с ощущением грядущей катастрофы, «заката истории», депрессивными настроениями, например, цикл картин А. Бенуа «Последние прогулки короля», картина А. Сомова

«Арлекин и смерть». Те же настроения, поиски пронизывают все формы сознания рубежа XIX–XX веков. А. Белый так выразил мироощущение художника своего времени: «Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслушиваем в себе Смерть и разложение; и мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни, наша душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются» [2, с. 255]. В эстетической концепции К. Сомова тема смерти неразрывно связана с такими культурными феноменами, как карнавал и маскарад, игра и театр, а также с мотивами пляски, темой маски, образом Арлекина.

В картине К. Сомова «Арлекин и Смерть» усилена функция маски и декоративность изображаемой действительности, что выражает идею призрачности, симулятивности «страшного мира». Активно используется семантика цвета: сочетание красного, чёрного и жёлтого. А. Белый в своей работе «Символизм как миропонимание» определял чёрный цвет как «символ небытия, хаоса», красный же характеризовался поэтом как «последний предел относительности борьбы между богом и дьяволом – призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального». «Это – марево: это горят остатки пыли, насевшей на человеке», а «первое сияние, разрезающее мрак, окрашено жёлто-бурым зловещим налётом» [2, С. 201–210]. Персонажи картины – не живые люди, а манекены, марионетки в чужих руках (Рока или Дьявола).

Для символистов внимание к семантике цвета является обязательным условием творчества: «Цвет, имеющий такие же вибрации, как и музыка, обладает способностью достигнуть того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе – в её внутренней силе», – считал Гоген [13, С. 70]. Один из учеников Гогена, Серюзье, выразил это так: «Звуки, краски, слова обладают достоинством необыкновенной экспрессии сверх всяких представлений и даже сверх буквального смысла слов» [13, с 70]. Таким образом, вырабатывается символистская традиция зрительно-звуковых соответствий.

Семантика тональностей в музыке связана с теорией аффектов (душевных страстей, по Маттезону XVII–XVIII вв.). Этой теорией интересовались Шуман, Вагнер, Скрябин, Метнер и др. Например, первая тональность квартетно-квинтового круга – C-dur, по характеру решительная твёрдая, всеми исследователями проблемы цвето-звуковых соответствий однозначно определяется как белая; в этой тональности написана знаменитая оратория Гайдна «Сотворение мира». В то же время А. Белый связывает белый цвет с символом полноты бытия. Тональность h-moll, напротив, черная. В этой тональности написаны «Неоконченная симфония» и «Двойник» Шуберта. По А. Белому,

черный цвет - цвет хаоса, тьмы. Светлой, любовной тональностью признается Es-dur. D-dur – блестящий, легкий, веселый, D-moll выражает трагические образы рока – например «Реквием» Моцарта, «Кармен» Бизе [2, с. 201–205]. В музыковедении существует теория взаимно однозначных соответствий между тональностями и цветами, в литературоведении и лингвистике – между фонемами и цветами – например, у В. Хлебникова и др. Такую же однозначную систему значений для элементов живописи предполагал В.Кандинский [5, с. 120].

Одним из характерных средств создания образа для поэтики символизма является звуко-символизм (звукоизобразительность), т. е. фоносемантика: «Звукоизобразительность (звуко-символизм) как содержание фонетической единицы – явление производного, «надстроечного» характера, явление, которое связано непосредственно с процессами восприятия, оценки и ассоциативной отнесённости звучащей формы фонетической единицы с двумя сторонами действительности: внешней (мир) и внутренней (психологический, сенсорный, образный мир человека)» [6, с. 216]. Как отмечает современный исследователь, «...поэты и писатели вообще склонны усматривать в звуках (чаще речь идёт о звукобукве как сложном фонографическом знаке) наличие двух типов ассоциативно-психологического значения: цветового – колористического (цветофоносемантика) и оценочного – эмоционально-оценочного (собственно психофоносемантика). Общеизвестен пример такой оценки звуков (звукобукв), которая содержится в сонете Артюра Рембо «Гласные»» [6, с. 243].

В результате проведённого А. П. Журавлёвым эксперимента «были выявлены следующие цветовые значения ассоциативной (психологической) природы основных гласных звуков (фонем) современного русского языка: а – красный // чёрный; о – жёлтый // белый; э – зелёный; у – фиолетовый // лиловый; и – синий; ы – коричневый; йотированные гласные: йа – ярко – красный // тёмно-красный; йо – жёлто-зелёный // бирюзовый; йэ – ярко-жёлтый //оранжевый; йу – голубой; тэ (э после твёрдого в «открытом» начале слова) – бледно-зелёный // мутно-оранжевый // тускло-охряной // палевый [6, с. 266].

Для фоносемантического анализа мы подобрали тексты, близкие по тематике, времени создания творчеству К. Сомова и др. художников «Мира искусств», а именно стихотворения цикла А. Блока «Пляски смерти» – первое (композиционное) стихотворение «Как тяжело мертвецу среди людей...», содержащее в себе все основные темы, мотивы, образы цикла. Проанализируем опорную структуру гласных фонем данного поэтического текста (наиболее сильным качеством обладают, как известно, ударные звуки).

В первой строфе стихотворения наиболее активными являются фонемы А (5) /Я (3) – ожидаемые цвета – красный, ярко-красный, тёмно-красный, чёрный; О (1) /Е (3) – жёлтый, ярко-жёлтый, оранжевый. По одному разу в ударной позиции встретились ы – коричневый, у – фиолетовый, лиловый, и – синий. Как видно, преобладающими являются оттенки красного и жёлтого цвета.

Во второй строфе – Е (5),А (2) / Я (2), О (3) / Ё (3), У, Ы, (по1); преобладают – ярко - жёлтый, жёлтый, жёлто-зелёный, белый, оттенки красного (до чёрного).

В 3 строфе – О (3) / Е (3), А (4), И, У (по1). Цветовая характеристика – жёлтый, белый, красный, чёрный.

В 4 строфе – О (6) /Ё (2), Е (3), А (3) / Я (1) – жёлтый, белый, жёлто-зелёный, ярко-жёлтый, красный, чёрный.

В 5 строфе – А (3) / Я (3), О (3)/ Ё (1), У (2) / Ю (1), И, Е (по1) – преобладает красно-чёрный, жёлто-белый.

В 6 строфе – О (6) / Ё (2), А (1) / Я (3), Е (2), У (2), Ы (3) – лидер белый, жёлтый, ярко-красный, сильнее становится коричневый.

В 7 строфе – по-прежнему преобладает красный – чёрный А (4) / Я (1), белый – жёлтый О (3), Е (2), И (2), Ы (1), У (1).

В 8 строфе – светская беседа двух «мертвецов» обладает кроваво-красной / чёрной цветовой характеристикой: А (10!),с примесью других цветов – У (2), Е, Э, И, О, Ы (встречаются по 1 разу).

В 9 строфе – описание «живого» чувства, сопровождающееся эпитетом «бессмысленный»: на фоне жёлто-белого с примесью жёлто-зелёного О (5) / Ё (1) появляется синий цвет И (4), красный по-прежнему стойко присутствует А(3).

В 10 строфа – преобладает ярко-жёлтый, оранжевый, бледно-жёлтый Е (5), О (3), но в тексте на его лексическом уровне есть другая цветовая характеристика – розовый. Эти цвета далёкие по спектру. Их сочетание объясняется тем, что в этом месте стихотворения звучат аллюзии к творчеству А. Фета:

И смотрит он, как розовеют плечи,

Как на плечо склонилась голова

Ср.: А.Фет «Вчера увенчана душистыми цветами..»:

К плечу слегка твоя склонилась голова

Цветофоносемантический анализ поэтических строк А. Фета показал смешение оттенков синего, фиолетового, красного (цвета, близкие по спектру), Традиционно розовый цвет сопровождает чувство искренней, нежной любви: «Вечная любовь – вот заря во всю долгую ночь» [2, с. 201–210]. Розовый цвет, характерный для классического

восприятия любви, символизирующий у А. Фета любовь, светлые чувства, в цикле А. Блока приобретает другой смысл, а именно – чёрную иронию, неверие в жизнь, крайний скептицизм. У Фета поэтические строки призваны раскрыть прекрасное чувство, у Блока – отражают невозможность их в «страшном мире».

11 строфа характеризуется различными оттенками жёлтого О (9), Ё (3), Е (3), ярко-красным (чёрным) цветом – А (3) Я (3).

На фоносемантическом уровне преобладающими цветами (цветовыми доминантами) являются оттенки жёлтого (от бледно-жёлтого до жёлто-зелёного) и красно-чёрного. Такие сочетания характерны для обрисовки сил зла, рока, дьявола («чёрный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность», а «в красном цвете сосредоточены ужас огня и трении страданий» [2, с. 201–210]).

В тексте стихотворения также содержится парадигма слов с семантикой цвета. Исследователь проблемы фоносемантики поэтического текста Ю. В. Казарин отмечает: «В художественном, в частности поэтическом, тексте цветовая семантика звуков тесно взаимодействует и, естественно, определяется смыслами лексической природы, чаще всего – эмотивной семантикой слов, входящих в ядро смыслотематической структуры стихотворения» [2, с. 269].

Обратимся к лексическому уровню текста А. Блока. Слова «вечер», «ночь», «грязь», «могила холодна», «белая ночь», «дождь», «многоколонный зал», опосредованно, на подсознательном уровне восприятия (через образное мышление), обладают определёнными цветовыми характеристиками. Ожидаемые цвета – серый («характер серого цвета – реальное действие зла» [2, с. 201–210]), чёрный, бледно-жёлтый, жёлто-зелёный. Слова «кровь», «восторг любви», (сопровождаемый эпитетом «бессмысленный»), обладают кроваво-красной цветовой характеристикой, слова «живая любовь», «девически прекрасное лицо» обладают «розовой» цветовой характеристикой; «кости» – белой. Цветовая смыслопарадигма реализуется на фоне более широкой эмоциональной смыслопарадигмы.

Цветофоносемантический анализ стихотворения А. Блока показал, что в тексте наблюдается совпадение цветовой гаммы фонетических значений и цветовой гаммой, выраженной лексически, за исключением 10 строфы, где несовпадение фоносемантической характеристика и цветовой характеристики, выраженной лексическими средствами, служит выражением авторской иронии. Фоносемантика становится средством создания эффекта иллюзорности (лживости) происходящих в пространстве художественного мира событий, усиленным аллитерациями (способом

создания «звучащего» образа). Средствами служат не только «звукоподражательные» слова (все слова, обозначающие звучащие предметы и явления, например «лязг костей», «скрип» перьев, «скрежещущий таксомотор», шёпот («шепчет незначащие речи», «в её ушах – нездешний, странный звон/ То кости лязгают о кости»)), но и нагнетание таких сочетаний, как тц, жк, стр, скр, тья, тст, бр, кс, частотное использование слов с согласным «з»: «лязг», «изящный», «безобразье», «вздор». Автор использует резкие ассонансы для создания впечатления неблагозвучности пространства художественного мира.

В сенсорных характеристиках преобладают также ощущения могильного холода, усталости, болезни. Сенсорные ощущения поддерживаются лексическим пластом стихотворения. По мнению З. Г. Минц, «набор сенсорных характеристик позволяет увидеть отчётливо оценивающе (негативное) восприятие автором» [8, с. 251] происходящего в пространстве стихотворения.

Ядром смысловоматической структуры стихотворения являются слова со значением «предметы, характерные для городской жизни». По мнению учёного, «страшный мир ассоциируется с городом, (хотя им не ограничивается)», пространство «чрезвычайно загромождено предметами», «для показа «страшного мира» характерно резкое повышение роли предметной, вещной лексики» [8, с. 247] – например, «таксомотор», «изящный фрак», «скрипящие перья», «прохожие, дома и прочий вздор». Другим не менее важным смысловоматическим ядром становятся слова с семантикой «принадлежность к смерти» (холод, могила, гроб, кровь, мертвец и т. д.) – например, во второй строфе рисуется метафоричная картина вставания «мертвеца» из гроба:

Живые спят. Мертвец встаёт из гроба.

В 8 строфе «мёртвая подруга» жалуется на холод могилы:

Мой милый друг. Могила холодна.

Также, в стихотворении большое значение приобретает световая характеристика: действие происходит ночью, отсутствует солнечный, естественный свет: «Чем ночь белее, тем чернее злоба», «в многолюдном и многоколонном зале», «вечер», и т. д.

Для создания образов, действующих в пространстве стихотворения, автор использует иронию, оксюморонные сочетания, эпитеты, метафоры, метонимию и др. Мрачная авторская ирония выражается в использовании поэтом «высокой» лексики для характеристики «живых мертвецов» цикла («очи», «речи»). Оксюморонные сочетания способствуют также «снижению» образа главного действующего лица стихотворения.

Ведущий механизм создания образа «живого мертвеца» – бытовая заземлённость (у «него» «чёрная злоба», он «виляет задом», «нашёптывает скабрёзный анекдот»,

таксомотор несёт его к «очередному безобразью» и т. д.) Мотив духовного омертвления переходит в лейтмотив всего цикла – мертвец («некто») пытается «соблюсти видимость жизни», заражая своим «ядом» окружающих. З. Г. Минц установила, что для Блока внешняя «одежда» символа (первый конкретно-чувственный, реальный пласт значений) не случайна: она воплощает сущность, свидетельствует о ней. Для создания образа-символа поэт использует приём нагнетания однотипных ситуаций, одних и тех же мотивов, цветовой гаммы, звукообразов и т. д. Сенсорные ощущения порождает пейзажный фон цикла – грязь, туман, дождь («зашлёпал грязью», «мелкий дождь», «рябь канала», «мрак», «ветер леденящий», «свинец», городской пейзаж наполняется характерными звуками – скрип, лязг, треск, хлюпанье, криканье, оханье, которые можно расценить и как звуки города, и как звуки потустороннего мира [8, с. 247–291]. В. Н. Топоров в работе «Петербургский текст русской литературы» отмечает: «Вся поэзия А.Блока и стоящая за ним традиция «петербургской литературы... требуют прикрепления этого фона к образу Петербурга» [12, с. 259–281].

Большую роль в создании образа «страшного мира» играет интонация перечисления. Интонация сливается с ритмом (пятистопный ямб, перекрёстные рифмы, чередование мужских и женских рифм) стихотворения. Монотонность, перечисления способствуют созданию образа замкнутого мира. Отсутствие глаголов движения создаёт эффект статики, неподвижности изображаемого; использование односоставных, неопределённо-личных синтаксических конструкций создаёт безликую картину «страшного мира» (неопределённо-личная форма повествования).

Активно использует цветовую символику в своих картинах и К. Сомов: сочетание красного, чёрного и жёлтого цветов создают мрачный подтекст изображённым прогулкам, праздникам, веселью. Декоративность и неестественность кулисного пространства, поз и костюмов персонажей подчёркивают кукольность, бездушность героев-манекенов. В стихотворениях А. Блока одним из важнейших средств выразительности становится фоносемантика. Звуковой цветосимволизм может усиливать прямо выраженную тему смерти, может высвечивать эту тему в случае её потаённого, «замаскированного» присутствия.

В педагогическом процессе работа педагога по обнаружению и раскрытию для учащихся общих в различных видах искусства стилистических особенностей будет способствовать углублению представлений об образе изучаемой эпохи. Поиск цветообраза посредством методики фоносемантического анализа позволяет всматриваться в глубь художественного текста, актуализирует познавательную активность учащихся,

развивают умение анализировать и обобщать свои наблюдения, видеть «общее в частном», «типическое в индивидуальном».

Литература

1. Барковская Н. В. Поэзия «серебряного века»: учеб. пособие / Н. В. Барковская. 3-е изд., доп. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 194 с.
2. Белый А. Проблемы культуры / А. Белый // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе: уч.пос. /А.Л. Гринштейн . Самара : Изд-во Академии культуры и искусств, 1999.118 с.
4. Гусарова А. Л. Мир искусства / А. Л. Гусарова. Л.: Художник РСФСР, 1972. 100 с., ил.
5. Иванов В. Статьи о русской литературе / В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. М. : Яз. рус. культуры, 2000. 879 с.
6. Казарин, Ю. Поэтическое состояние языка (попытка осмысления): монография / Ю. Казарин. Екатеринбург: УрГУ, 2002. 520 с.
7. Куприна Н. Г. Музыка в комплексе искусств на уроках МХК : метод. материалы / Н. Г. Куприна Н.Г. Ин-т развития регион. образования Свердл. обл., Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2009. 196 с.
8. Минц З. Г. Блок и русский символизм / З. Г. Минц // Избранные труды: в 3 кн. СПб. Искусство, 1999.т 1. 727 с.
9. Программы для общеобразоват. шк., гимназий, лицеев. Мировая художественная культура: факультативный курс. 5–9 кл.; Курс для школ и классов гуманитарного профиля.10–11 кл./сост. Г. И. Данилова. 4-еизд., стереотип. М.: Дрофа, 2008. 191 с.
10. Семёнова М. А. Цветообраз как структура и синтезирующая категория акварельной живописи и других видов искусства // Педагогика искусства: электронный научный журнал. № 2 2010, URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2010/14_06_semenova.pdf.
11. Слободнюк С. Л. Идущие путями зла / С. Л. Слободнюк // Древний гностицизм и русская литература 1880–1930. СПб.: Алетейя, 1998. 427 с.
12. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. М.: Изд. Группа «Прогресс» «Культура», 1995. 624 с.
13. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. М.: Прогресс, 1978. 232 с.